



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Projeto Final em Audiovisual
Orientadora: Profa. Dra. Tânia Montoro

O IMAGINÁRIO FEMININO INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO

STHEFANE FELIPA DA COSTA PEREIRA
13/0037605

BRASÍLIA – DISTRITO FEDERAL
2016

STHEFANE FELIPA DA COSTA PEREIRA

O IMAGINÁRIO FEMININO INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Audiovisual, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Audiovisual.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. TÂNIA MONTORO

**BRASÍLIA – DISTRITO FEDERAL
2016**

STHEFANE FELIPA DA COSTA PEREIRA

O IMAGINÁRIO FEMININO INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Audiovisual, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Montoro

Membro 1: Profa. Ma. Clarissa Motter

Membro 2: Prof. Dra. Denise Moraes

Suplente: Prof. Dra. Liliane Machado

**BRASÍLIA – DISTRITO FEDERAL
2016**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Mariete, pelo apoio incondicional em todas as escolhas que fiz durante minha vida. Cada uma delas foi feita para lhe trazer orgulho. É a você que dedico essa monografia, pela inspiração de trazer importância a nossa terra.

Ao meu pai, Marinho, por acreditar na minha capacidade e me fazer questionar os caminhos do meu futuro.

À minha orientadora, professora Tânia Montoro, pelos ensinamentos, conselhos, paciência e crença no potencial deste trabalho.

À professora Denise Moraes, pelo auxílio na elaboração desta monografia, quando ainda era um pré-projeto.

À professora Clarissa Motter, pelas aulas de Comunicação e Gênero que contribuíram essencialmente para a escolha do tema desta monografia.

Ao meu companheiro de todas as horas, Mateus, por estar sempre presente.

Aos meus amigos, pelas opiniões, considerações e referências dadas à minha proposta de trabalho.

À Universidade de Brasília, que abriu meus olhos para um mundo muito maior do que eu podia imaginar.

A todos os professores da Faculdade de Comunicação, que me trouxeram um crescimento pessoal e acadêmico que levarei para toda vida.

Que faço com a minha cara de índia?

E meu sangue

E minha consciência

E minha luta

E nossos filhos?

Brasil, o que faço com a minha cara de índia?

Não sou violência

Ou estupro

Eu sou história

Eu sou cunhã

Barriga brasileira

Ventre sagrado

Povo brasileiro

Ventre que gerou

O povo brasileiro

Hoje está só...

A barriga da mãe fecunda

E os cânticos que outrora cantavam

Hoje são gritos de guerra

Contra o massacre imundo.

Eliane Potiguará

RESUMO

O Brasil é repleto de diversas etnias e culturas que agregam valor histórico à construção social do país. No cinema brasileiro, essa diversidade ainda é pouco representada no meio audiovisual, onde as minorias são muitas vezes representadas por estereótipos e que lhes retiram qualquer tipo de protagonismos, fomentando imaginários sociais homogêneos. A cultura patriarcal presente no pensamento ocidental, contribui para a inferiorização feminina, colocando a mulher como, hierarquicamente, inferior ao masculino, e por isso coadjuvante de sua própria vida. A proposta deste trabalho é analisar o universo feminino indígena, a fim de investigar como a cultura feminina indígena é representada no cinema brasileiro. Desse modo, buscou-se contrastar as produções audiovisuais brasileiras de ficção com temática indígena que foram feitas ao longo de 105 anos, período em que foram encontrados 95 filmes longas-metragens, ou seja, menos de um filme por ano. Foram selecionadas, desse universo, para análise desta pesquisa as seguintes obras: “Como era gostoso o meu francês” (1971), de Nelson Pereira dos Santos; “Iracema - Uma transa amazônica” (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; e “Caramuru - A invenção do Brasil” (2001) de Guel Arraes. Nas três obras foram analisadas a linguagem cinematográfica proposta e a representação dada às mulheres indígenas. A partir de uma análise fílmica, identificou-se uma representação conforme o discurso imposto pelos estereótipos, sem muitas mudanças na narrativa feminina. Apesar de olhares diferentes sobre as mulheres indígenas, a representação cinematográfica se iguala no imaginário social do domínio masculino inscrevendo o universo feminino no corpo servil, sexualizado e primitivo.

Palavras-Chaves: Cinema; Representação da indígena; Gênero; Cinema Brasileiro; Imaginário; Indígena; Universo Feminino.

ABSTRACT

Brazil has many diverse ethnic groups and cultures that add historical value to the social structure of the country. In Brazilian cinema, this diversity is still poorly represented in the audiovisual media, where minorities are often represented by stereotypes, not allowing them to properly represented, creating an illusion of false equality. The patriarchal mindset present in the western culture contributes to female inferiority, placing women as hierarchically inferior to the male gender, and putting their own lives in second place. The purpose of this study is to analyze the Brazilian indigenous feminine society in order to investigate how it is represented in Brazilian cinema. A research of the Brazilian audiovisual productions of fiction with Brazilian indigenous themes that were in the last 105 years, found 95 feature films, which is less than one film per year. The following movies were selected to analyze the proposed cinematography language and representation given to Brazilian indigenous women: "Como era gostoso meu francês" (1971) by Nelson Pereira dos Santos, "Iracema - Uma transa amazônica" (1974) by Jorge Bodanzky and Orlando Senna, and "Caramuru - A invenção do Brasil" (2001) by Guel Arraes. An analysis of these films revealed that the female stereotypes narrative has not changed. Despite different views on Brazilian indigenous women, the cinematographic representation is equals to the social imaginary of the male domain by inscribing the female universe into the slavish, sexualized and primitive body.

Keywords: Cinema; Representation of indigenous women; Gender; Brazilian Cinema; Imaginary; Indigenous; Female universe.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Teste de Bechdel.....	28
Figura 2. Como era gostoso o meu francês: Ilustrações de Theodore de Bry nos créditos iniciais.....	56
Figura 3. Como era gostoso o meu francês: Ilustrações de Theodore de Bry nos créditos iniciais.....	57
Figura 4. Como era gostoso o meu francês: Citação em fundo preto.....	58
Figura 5. Como era gostoso o meu francês: O francês, Seboipepe e o negociante francês.....	59
Figura 6. Como era gostoso o meu francês: O francês sendo mordido, rodeado de mulheres indígenas.....	60
Figura 7. Como era gostoso o meu francês: O francês sendo arrastado pelos cabelos.....	61
Figura 8. Como era gostoso o meu francês: Índias chorando em volta do negociante francês.....	62
Figura 9. Iracema - Uma transa amazônica: Dizeres iniciais.....	66
Figura 10. Iracema - Uma transa amazônica: Tião com a camisa escrita “Transamazônica”	68
Figura 11. Iracema - Uma transa amazônica: Iracema antes de chegar à Belém.....	69
Figura 12. Iracema - Uma transa amazônica: Iracema na cena final.....	69
Figura 13. Iracema - Uma transa amazônica: Iracema passando maquiagem.....	73
Figura 14. Iracema - Uma transa amazônica: Iracema fumando ao lado de Tião.....	73
Figura 15. Iracema - Uma transa amazônica: Iracema com o short da Coca-Cola.....	75
Figura 16. Caramuru - A invenção do Brasil: Diogo é confrontado por Dom Vasco.....	81
Figura 17. Caramuru - A invenção do Brasil: Dom Vasco e Diogo desequilibrados, enquanto o navio naufraga.....	82

Figura 18. Caramuru - A invenção do Brasil: A visão de Dom Vasco, visto pelos olhos do Diogo.....	82
Figura 19. Caramuru - A invenção do Brasil: Plano detalhe no corpo de Isabelle ao ser pintado por Diogo.....	82
Figura 20. Caramuru - A invenção do Brasil: Dom Vasco e Isabelle.....	83
Figura 21. Caramuru - A invenção do Brasil: Moema, Diogo e Paraguaçu, respectivamente.....	84
Figura 22. Caramuru - A invenção do Brasil: Isabelle surgindo ao mar em uma concha. Referência a Deusa Vênus.....	85
Figura 23. Caramuru - A invenção do Brasil: Paraguaçu abrindo os olhos de Diogo.....	86
Figura 24. Caramuru - A invenção do Brasil: Diogo veste Paraguaçu.....	89
Figura 25. Caramuru - A invenção do Brasil: Paraguaçu morde Isabelle ao conhecê-la.....	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Justificativa	13
1.2 Objetivos da pesquisa	15
2. CINEMA E FEMINISMO	17
2.1 Estudos feministas e cinema	20
3. O IMAGINÁRIO NO CINEMA	29
3.1 O imaginário no cinema	32
3.2 O imaginário do universo feminino	33
3.3 O imaginário feminino indígena	37
4. METODOLOGIA	44
4.1. Considerações iniciais	47
4.2. Contextualizando o problema da pesquisa	47
4.3. Metodologia de análise	49
5. ANÁLISE FÍLMICA	52
5.1 Como era gostoso o meu francês	52
5.1.1 Análise técnica	55
5.1.2 Análise da linguagem	59
5.2 Iracema - Uma transa amazônica	64
5.2.1 Análise técnica	65
5.2.2 Análise da linguagem	70
5.3 Caramuru - A invenção do Brasil	76
5.3.1 Análise técnica	79
5.3.2 Análise da linguagem	85
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	104
ANEXOS	105

1. INTRODUÇÃO

Em pleno século XXI, o universo feminino¹ encontra-se em um momento de grandes mudanças no mundo com as constantes lutas feministas pela igualdade de gênero e representatividade feminina no meio social. Tais mudanças fazem parte da construção do novo imaginário feminino, mostrando sua voz para a sociedade patriarcal que desde sua consolidação, procura mantê-lo silenciado e em estado de inferioridade. No livro “O que é feminismo” de Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), historiadoras da área, as autoras buscam explicar o feminismo de forma a compreender a importância da inserção dos estudos feministas no meio social e cultural:

O feminismo procurou, em sua prática como movimento, superar as formas de organização tradicionais permeadas pela assimetria e o autoritarismo. [...] Entretanto, o feminismo não é apenas o movimento organizado, publicamente visível. Revela-se também na esfera doméstica, no trabalho, em todas as esferas em que mulheres buscam recriar as relações interpessoais sob um prisma onde o feminino não seja o menos, o desvalorizado. (ALVES; PITANGUY, 1985)

Os estudos de gênero vêm como instrumento para transformar as visões arcaicas em uma nova esfera equalitária na sociedade. Homem e mulher possuem suas diferenças, e estas diferenças não podem se tornar desigualdades e não são elas que definem o que é “coisa de homem” e o que é “coisa de mulher”². Nessa perspectiva, a mulher vem tentando ganhar visibilidade em todas as áreas de atuação profissional, sendo uma das mais atuais, a área cinematográfica, foco do presente trabalho. Porém, não só na frente das telas, mas também por trás das câmeras, mostrando seu potencial e procurando minimizar a predominância do ponto de vista masculino no audiovisual brasileiro.

No cinema, a mulher desde seu começo é representada como coadjuvante, a mocinha (branca, heterossexual, magra e jovem) que precisa de um homem, o herói da história. Logo, uma mulher objetificada e sexualizada, perfeita às vistas do homem, que precisa dele para ser salva, casar e ter filhos,

¹ Visto como construção social e não apenas biológico.

² Coisa de homem e mulher no sentido das definições sociais que impõem padrões de consumo preestabelecidos para os gêneros masculino e feminino.

para assim, se sentir completa. A discussão sobre a representação de gênero no cinema é fundamental para o audiovisual, por tratar desses estereótipos que estão gradativamente presentes na mídia. A representatividade da diversidade de gênero das “outras mulheres” se faz então necessária para a pesquisa acadêmica. Essas mulheres sendo compreendidas como negras, indígenas, asiáticas, idosas, acima do peso, etc, ou seja, mulheres reais que habitam a cotidianidade.

Dado em vista, foi escolhida a temática de representatividade da nação indígena, especificamente, no universo feminino indígena no cinema, pois pouco se tem mostrado sobre mulheres de outras etnias, e, especificamente, da mulher indígena. Essa é a questão norteadora para as investigações neste trabalho, visto que existem poucas pesquisas relacionadas à mulher indígena no meio cinematográfico, tendo uma escassez de filmes tematizados com a narrativa indígena no cinema, e quando o são, alimentam-se de estereótipos e preconceitos antigos. Visto que essa invisibilidade na representação da mulher indígena é comum no cinema, Kelly Neves e Vera Kauss (2011), falam sobre a tentativa das mulheres indígenas de serem escutadas em seu artigo “Reflexões sobre as representações da mulher indígena na sociedade brasileira”:

As mulheres brasileiras, enquanto segmento social, vem ganhando força e voz através de muita luta, sacrifício e determinação. Deste segmento, as mulheres indígenas sempre se mostraram capazes e pertinazes em sua luta por reconhecimento dos direitos que lhes foi negado. O fato de estarem nuas quando aqui chegaram os europeus foi determinante para serem julgadas por eles como verdadeiros lugares de prazer sem vontade própria, sem direito a recusa. Para eles, elas não passavam de seres animalizados que não mereciam nem precisavam de respeito. Simplesmente objetos para a satisfação de taras sexuais vetadas no lugar de onde vinham, principalmente por uma Igreja Católica preocupada em manter o domínio sobre todos para não perder o poder e a riqueza que não se cansava de acumular.
(NEVES;KAUSS, 2011)

Colocados os questionamentos sobre a falta de representatividade da mulher indígena no cinema, fica esclarecida a importância de analisar o tema para dar visibilidade a este contingente silenciado pelo audiovisual nacional, mostrando sua potencialidade e resistência.

1.1 Justificativa

Ser mulher na sociedade atual não é um papel fácil. O gênero feminino é interpretado como inferior na sociedade patriarcal, como o “segundo sexo”³, vista e concebida como reprodutora do homem e serva nas atividades domésticas. Enquanto o homem possuía direitos e privilégios de cidadania na sociedade, como o direito ao voto, ao estudo e a cidadania, as mulheres eram os seres que obedeciam e não podiam emitir sua opinião. A conquista do voto, do espaço político, do trabalho, da liberdade sexual, entre outros, foram alguns ganhos adquiridos ao passar do tempo, que vieram depois de muitos anos de lutas e que ainda buscam espaço no meio social.

Há uma necessidade de estudar as relações entre gênero no contexto contemporâneo, e o cinema, sendo uma tecnologia social⁴, pode contribuir para reduzir as assimetrias étnicas e de gênero. Por isso, o trabalho desenvolve-se, inicialmente, sobre o imaginário⁵ da identidade feminina no cinema, observando as representações dadas pela sociedade patriarcal, a falta de espaço e voz feminina entre o meio masculino, e a inferiorização e objetificação das mulheres no meio midiático. A relevância do tema proposto está em expor uma situação que precisa ser discutida e estudada, pois é um discurso, padronizado e continuamente reproduzido, sem que haja uma busca por mudanças nas identidades femininas que são representadas na contemporaneidade.

Os estudos feministas de etnia e classe ligados ao meio audiovisual, aos poucos, vêm ganhando uma abrangência e espaço no âmbito acadêmico. A mulher negra, ainda que seja pouco, vem ganhando abertura e relevância nos tópicos de discussão e estudos sociais. Porém, há pouca diversidade quando se trata sobre o universo feminino indígena, sendo quase inexistentes. O que é uma falha para a cultura que busca resistência e reelaboração de sua história. Kia Lilly Caldwell, militante negra, em seu artigo “Fronteiras da diferença: raça

³ Conceito criado por Simone de Beauvoir, em seu livro “O segundo sexo”, lançado em 1949, que analisa o papel da mulher na sociedade.

⁴ Conceito de Teresa de Lauretis, em seu artigo “Tecnologia do gênero”, lançado em 1987, em que afirma que as tecnologias sociais como literatura, cinema, música, entre outros, são discursos que contribuem para a estereotipação e diferenciação dos sexos, mas que também podem ser espaços de resistência.

⁵ As discussões sobre imaginário serão abordadas no capítulo 3 desta monografia.

e mulher no Brasil”, explicita a falta de busca pela diversidade no feminino brasileiro.

A falta de atenção à relação entre raça e gênero no feminismo acadêmico brasileiro se deve em grande parte à forma como se desenvolveu o campo dos estudos sobre mulheres no país. Ao contrário do feminismo acadêmico nos Estados Unidos e na Inglaterra, onde a discussão sobre raça aumentou nas décadas mais recentes, as pesquisadoras feministas brasileiras têm sido muito mais lentas na incorporação do estudo da raça aos estudos sobre mulheres e às teorias feministas. Além disso, embora os estudos sobre mulheres tenham se estabelecido formalmente no Brasil, quando as críticas ao feminismo feitas por não brancas nos Estados Unidos e na Inglaterra começaram a atingir um público mais amplo, no início dos anos 80, essas críticas parecem ter tido pequeno impacto no país, ou quase nenhum. O trabalho de não brancas americanas não tem sido largamente traduzido para o Português, e seus *insights* críticos sobre a *racialização* do gênero e dos estudos sobre mulheres não influenciaram a agenda dos estudos da mulher no Brasil. (CALDWELL, 2000)

O Brasil possui poucos estudos sobre mulher indígena e audiovisual. Em levantamento iconográfico⁶ verifica-se que existe uma falta de representatividade do indígena como um todo nas telas de cinema e televisão, mesmo sendo a nação indígena formadora da identidade do país. Em razão disso, estudar a mulher indígena é de grande importância teórica, acadêmica, antropológica, social e cultural, e particularmente para o audiovisual nacional. Vista a partir daqueles que criam histórias e perpetuam uma cultura brasileira, a mulher indígena fica escondida e esquecida. Cristiane Lasmar, em seu artigo “A mulheres indígenas: representações”, explica bem o contexto:

Além de estar diretamente ligada ao problema mais geral da hegemonia da perspectiva masculina nas ciências sociais, a invisibilidade das mulheres indígenas é um caso específico da invisibilidade dos próprios índios, categoria étnica e racial ainda atrelada, na visão do senso comum, as representações enraizadas em fontes remotas, e cuja elaboração inicial recua aos primeiros séculos da colonização do Novo Mundo. (LASMAR, 1999)

A invisibilidade imagética da cultura indígena nas narrativas do cinema nacional acaba se tornando comum na indústria cinematográfica, e quando existentes, as histórias ligadas à temática indígena são geralmente adaptações literárias longe da cotidianidade da mulher indígena. Outro ponto relevante é que essa representatividade indígena é feita a partir do olhar de não-indígenas.

⁶ Quadro com filmes com temática indígena feito ao longo dos anos no cinema brasileiro e que se encontra no anexo dessa monografia.

Ou seja, são filmes com temática indígena, que falam sobre indígenas, mas que não são feitos por indígenas. Pode-se afirmar que muitas vezes, não é transmitida a cultura de um povo, uma vez que carece de uma pesquisa aprofundada que produza alicerce cultural e histórico sobre o assunto. E em muitos casos trabalha-se com estereótipos, costumes e hábitos da civilização indígena.

O diferencial da pesquisa está relacionado ao fato de que não existe um espaço representativo indígena no cinema e nos meios midiáticos. A construção de uma identidade é também solidificada a partir do repertório imagético que reproduz, e a falta de diversidade gera imaginários estereotipados. No caso da mulher indígena no cinema, ela em sua grande maioria é vista como o objeto sexual, a selvagem⁷, o desejo carnal, a exótica, ou seja, hiperssexualizada, forma comum de abordagem sobre o feminino em geral. Essa é uma herança histórica que vem desde contos, lendas, livros e músicas, que são perpetuados ao longo de séculos no Brasil. Esses estereótipos vieram pelo processo da visão eurocentrista, considerando que os indígenas eram vistos como primitivos perante os olhares do homem branco, carregando essa representatividade nas telas até a atualidade.

Ao se pensar o tema “O imaginário feminino indígena no cinema brasileiro”, considera-se que, primeiramente, precisa haver um imaginário, pois não há pouco conteúdo acadêmico sobre o assunto, para em seguida, partir de estudos e análises que tragam um outro olhar sobre a representatividade da indígena, dando visibilidade as diferenças entre este contingente, ultrapassando preconceitos e estereótipos, demonstrando que a diversidade cultural passa necessariamente por este novo constructo cultural e simbólico.

1.2 Objetivos da pesquisa

O objetivo principal desta monografia é identificar as formas imaginárias de visibilidade do feminino indígena no cinema nacional, constituindo a representatividade e diversidade no cinema brasileiro, a partir da análise comparativa de filmes com a temática indígena e que tenha uma protagonista

⁷ Termo que significa primitivo, pessoa que não é familiarizada com a civilização urbana.

feminina. Considerando assim a falta dessa representatividade indígena no cinema nacional, estudando as relações de gênero nos filmes e como as mulheres indígenas brasileiras são representadas por meio dos olhos dos não-indígenas, analisando a representação da identidade do universo feminino indígena nos seguintes filmes nacionais: “Como era gostoso o meu francês” (Nelson Pereira dos Santos, 1971); Iracema - Uma transa amazônica (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974); Caramuru - A invenção do Brasil (Guel Arraes, 2001).

Os objetivos específicos propõem: focar a questão do gênero feminino e a interpretação do feminismo na cultura cinematográfica; analisar o imaginário do universo feminino indígena a partir de filmes nacionais; colocar em discussão a pouca representatividade indígena na sociedade e no cinema; dar visibilidade aos estudos indígenas; investigar o protagonismo da mulher indígena nos filmes nacional e sua importância e representação para a narrativa; tratar sobre a ótica da teoria feminista do cinema; a representação ou invisibilidade da indígena.

2. CINEMA E FEMINISMO

O feminismo é uma filosofia que reconhece que homens e mulheres têm experiências diferentes e reivindica que pessoas diferentes sejam tratadas não como iguais, mas como equivalentes (Fraisie, 1995; Jones, 1994; Louro, 1999; Scott, 1986). As feministas denunciam que a experiência masculina tem sido privilegiada ao longo da história, enquanto a feminina, negligenciada e desvalorizada. Elas demonstraram, ainda, que o poder foi - e ainda é - predominantemente masculino, e seu objetivo original foi a dominação das mulheres, especialmente de seus corpos (Butler, 2003; Millet, 1970; Pateman, 1993). (NARVAZ; KOLLER, 2006)

Entender-se como mulher, ser mulher, torna-se mulher, são questões complexas de definir. O “ser mulher” é considerado a partir de que ponto? O biológico, o gênero, a imagem, o psicológico? Tendo em vista todas essas abordagens, a figura feminina, desde seus primórdios, é colocada como um ser inferior simplesmente por ser diferente do homem. Se for considerada a expressão “é coisa de mulher”, pode-se notar uma conotação pejorativa, ou seja, chamar alguém de mulher é uma ofensa. Ser mulher é uma ofensa. O feminismo vem trazer uma reflexão teórica para se pensar e implementar equidade, quebrando os paradigmas da sociedade patriarcal, na qual o masculino, o homem, é o ser superior, apenas por ter um pênis, enquanto a mulher, segregada pela ausência de um membro masculino, torna-se a coadjuvante de sua própria vida. Hoje fala-se de mulheres no plural destacando que não há um modelo único de vivência do feminino.

Desde a Segunda Guerra Mundial⁸, vários países haviam sofrido com crises e recessões econômicas, colocando o mundo em instabilidade. A falta de mão-de-obra masculina acarretou o ingresso de mulheres às fabricas, colocando-as na frente do comércio e de muitas indústrias que nasciam, passaram a ter visibilidade em um mercado que antes as ignoravam.

No início dos anos 60 vários movimentos sociais surgem na Europa, principalmente na França e Inglaterra, tendo influenciado diretamente na luta pelos direitos das mulheres. Os movimentos feministas espalharam-se pela Europa, com uma onda de protestos contra os padrões machistas da sociedade da época. A pílula anticoncepcional representava a liberdade sexual feminina, tendo o ato da queima dos sutiãs como porta voz desse direito,

⁸ Conflito que durou de 1939 a 1945.

levando as mulheres a ter mais voz nas ruas, buscando ultrapassar a objetividade e cartesianismo⁹ do pensamento patriarcal. A busca por direitos iguais trouxe diferentes movimentos e fases para o feminismo, e até a atualidade, possui uma variante e ainda constante onda de movimentos, que procuram adaptar-se ao contexto social, político, econômico e cultural de cada tendência feminista, tais como o feminismo radical, o feminismo negro, o feminismo liberal, entre outros. Para Margareth Rago (1998), os estudos feministas contribuem para a desconstrução do olhar primitivo e quebra as relações de gênero impostas pela sociedade patriarcal.

No caso dos estudos feministas, o sucesso da categoria do gênero se explica, em grande parte, por ter dado uma resposta interessante ao impasse teórico existente, quando se questionava a lógica da identidade e se decretava o eclipse do sujeito. Categoria relacional, como observa Joan Scott, encontrou campo extremamente favorável num momento de grande mudança das referências teóricas vigentes nas Ciências Humanas, e em que a dimensão da Cultura passava a ser privilegiada sobre as determinações da Sociedade. Assim como outras correntes de pensamento, a teoria feminista propunha que se pensasse a construção cultural das diferenças sexuais, negando radicalmente o determinismo natural e biológico. Portanto, a dimensão simbólica, o imaginário social, a construção dos múltiplos sentidos e interpretações no interior de uma dada cultura passavam a ser priorizados em relação às explicações econômicas ou políticas. (RAGO, 1998)

Em meio as diferentes categorias, o feminismo se molda, com o decorrer dos anos, de acordo com necessidades e prioridades advindas da sociedade. Colocando em um contexto histórico, houve três gerações do feminismo que ficaram conhecidas e que ocorreram em fases distintas, de acordo com seu histórico social. Elas foram chamadas de ondas do feminismo.

A primeira onda veio como uma imposição aos ideais patriarcais, quando surgiu o pensamento feminista com o esforço das lutas pelos direitos constitucionais e civis, tendo o direito ao voto como um dos maiores marcos para a história das mulheres. Era então, a busca pelos direitos iguais para homens e mulheres. O movimento sufragista¹⁰, que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, foi um dos gatilhos para acender ainda mais as lutas feministas contra as discriminações e marginalizações sofridas pelas mulheres.

⁹ Baseado no discernimento do filósofo de René Descartes. O pensamento irrefutável de verdade absoluta, não considerando controvérsias.

¹⁰ Movimento social e político que buscava o direito ao voto às mulheres, que iniciou-se no final do século XIX.

A segunda onda feminista surge entre 1960 e 1970, e destaca a priorização da igualdade e da equidade de gêneros. Nos Estados Unidos, onde o movimento tomava forma, as mulheres enfatizavam a igualdade de gêneros, enquanto na França, havia a valorização das diferenças, para que a partir delas, pudessem ser compreendidas e equiparadas. As ideias que eram a favor da igualdade, ficaram conhecidas como “feminismo da igualdade”, enquanto os pensamentos relacionados à equidade como “feminismo da diferença”. Ambas vertentes constroem uma discussão igualdade-diferença que somam-se em suas disparidades, podendo ter igualdade na diferença.

A terceira onda feminista, surgida em um âmbito histórico mais recente, ressalta a diversidade, a diferença e a subjetividade, passando do estudo das mulheres para o estudo das relações de gênero. O embate entre estudos feministas (foco na mulher) e estudos de gênero (masculino-feminino) se restabelece, remodelando o pensamento do “ser feminino”, aprofundando nas relações da subjetividade do gênero. Os estudos feministas passam a ganhar enfoque acadêmico e político no meio social, com criações de grupos de estudo em universidades. Judith Butler (2003) acredita que a problematização do gênero configura em estudos mais aprofundados das relações masculino-feminino, e que deve haver uma nova reformulação na noção de gênero.

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual "a natureza sexuada" ou "um sexo natural" é produzido e estabelecido como "pré-discursivo", anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (BUTLER, 2003)

As três ondas, ou gerações feministas, colaboraram para criar uma ampla visão na desconstrução do patriarcado na sociedade. Com isso, os estudos contemporâneos feministas tornaram-se essenciais para as categorias de análises das relações de gênero, problematizando questões que antes eram unificadas e totalizantes, em que o gênero era limitado pelo sexo, ou seja, ser mulher ou homem era determinado essencialmente pelo caráter biológico. A desnaturalização da relação gênero-sexo para gênero-social, coloca o gênero

como uma construção social de cada indivíduo, é um ato performativo¹¹ (Butler, 2003).

2.1 Estudos feministas e cinema

À primeira vista, o cinema pareceria estar distante do mundo secreto da observação sub-reptícia de uma vítima desprevenida e relutante. O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Mas, em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias *voyeuristas*. (MULVEY, 1983)

O cinema, como categoria histórica, é uma arte que dialoga com o público, mostrando um olhar *voyeurista*¹² capaz de prender o olhar do espectador, quase como se estivesse observando a vida de outros através de uma janela. Essa perspectiva, dita como um prazer visual¹³ por Laura Mulvey (1983), soma-se às configurações de linguagem narrativa vista através dos anos no cinema.

As narrativas são forma de contar histórias, e o espectador é seduzido com a construção de imagens através da tela. Nesse contexto, a teoria feminista do cinema, iniciada a partir da segunda onda feminista, critica a prática do cinema de naturalizar o discurso da mulher como objeto. O cinema clássico hollywoodiano¹⁴, por exemplo, construiu códigos e símbolos que levaram as narrativas do cinema a estereotiparem o papel da mulher, diminuindo a importância de sua participação nas telas como sujeito principal. Com enredos banais, a mulher era oprimida e objetificada, sendo coadjuvante e nunca a protagonista. Enquanto o homem é o personagem principal, a mulher geralmente era tratada em segundo plano, sendo essa uma personagem de baixa complexidade e estereotipada como a “mocinha” que precisa de um

¹¹ Conceito de Judith Butler em seu livro “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” lançado em 1990, que afirma que o gênero é uma produção performativa construída pelo meio social que produz significados.

¹² Prática de obtenção de prazer ao observar um indivíduo, sem interação do sujeito com o objeto observado.

¹³ Conceito de Laura Mulvey que categoriza a mulher como objeto de prazer do cinema hollywoodiano, possuindo um olhar predominantemente masculino.

¹⁴ Narrativas femininas pouco desenvolvidas, com o protagonismo masculino em foco.

herói. Esse herói, após passar por todas as adversidades ao longo da trama, tinha como recompensa, a mocinha.

O desinteresse no protagonismo feminino no cinema foi um dos parâmetros dos filmes clássicos dos anos 20 e que influenciou toda uma geração cinematográfica. O contra-discurso dos estudos feministas do cinema veio como forma de desnaturalizar as visões representativas das mulheres nas narrativas, dando mais visibilidade às discussões dos protagonismos de gênero, e que segundo Giselle Gubernikoff, cineasta, publicitária e fotógrafa, que vem estudando o feminismo no cinema, cita em seu artigo “A imagem: representação da mulher no cinema:

“O que a teoria feminista do cinema procura demonstrar é que esses estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social.” (GUBERNIKOFF, 2009)

O prazer visual (Mulvey, 1983) é a mulher, e o espectador a tem como objeto de desejo. A representação do ser feminino no cinema reforça o discurso patriarcal, onde homens se colocam como o herói, sendo o que a mulher precisa para se sentir completa. O rebaixamento da mulher à coadjuvante, apenas aumentava a disposição do papel social ao qual lhe é imposto, colocando-a como segundo sujeito de sua vida, enquanto o homem é o sujeito principal. Logo, a trama feminina se baseia em a mulher conseguir ficar com o homem no final, mostrando, geralmente, o casamento e filhos como o desfecho feliz perfeito.

O padrão, ou *star system*¹⁵ (Gubernikoff, 2009) cinematográfico de representação do feminino se sustentava em categorias de imaginário da mulher (brancas, belas¹⁶ e magras), basicamente em: mocinha, *vamp*¹⁷, prostituta e divina. A mocinha inocente seria a mulher perfeita, ou seja, perfeita aos olhos do patriarcado, se mantendo pura, recatada e discreta, em busca do amor romântico, esperando que um herói venha salvá-la. Representada como

¹⁵ Sistema das estrelas, em tradução literal, era um meio padronizado de criar imaginários sociais das estrelas de Hollywood.

¹⁶ Bela no sentido das características determinadas pelo modelo preestabelecido de beleza e consumo da sociedade.

¹⁷ Ressignificação da palavra *vampire*, que significa vampiro em tradução literal.

uma virgem de pensamento e corpo, delicada e que tem como único objetivo, encontrar a felicidade com um homem ao lado.

Quando a mulher sai do padrão da mocinha inocente, encontra-se em cena a representação da mulher sexualizada, ou *vamp*. A *vamp* era a mulher que o homem almejava, muitas vezes sendo encarnada como misteriosa ou estrangeira, uma *femme fatale*¹⁸. Uma mulher sedutora e atraente, que tem conhecimento de sua sexualidade, que ao mesmo tempo é fria, porém não chega a ser inteiramente má. É a mulher fora dos padrões patriarcais e que por isso, não fica com o personagem principal no final da narrativa. Uma simbologia associada de que a liberdade sexual é inapropriada às mulheres. Mas que podia encontrar o “perdão” se deixasse o lado *vamp*, e encarnasse o estereótipo de boa moça, casando e tendo filhos.

A prostituta, geralmente sendo a vilã dos enredos, consolida-se por querer roubar o herói da mocinha inocente. Muito parecida com a *vamp*, possui um caráter duvidoso e interesseiro.

A mulher divina, é composta como uma mistura entre a inocente e a *femme fatale*. É a mulher que está longe dos alcances do herói, que muitas vezes, sendo endeusada por sua magnitude e exuberância. Ela tem conhecimento de seu corpo, mas ao mesmo tempo procura a idealização do amor romântico.

É esta persistente representação da posição masculina que as críticas de cinema feministas demonstram em sua análise dos filmes hollywoodianos. Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discurso masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente. No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (KAPLAN, 1995)

Tais estereótipos eram comuns em grande parte dos filmes do cinema clássico, e reproduziam a linguagem do ideal da mulher submissa, com filmes hollywoodianos sendo feito através do ponto de vista masculino (Kaplan, 1995). O protagonismo masculino no cinema pode ser entendido em alguns exemplos:

¹⁸ Mulher fatal, em tradução literal. Arquétipo comum encontrado nas narrativas cinematográficas referente às mulheres sensuais, que geralmente seduzem e enganam o homem com sua beleza.

o modo em que ocorria a distribuição de tempo na tela para cada personagem, em que o homem – personagem principal – em média tinha o dobro do tempo da personagem feminina; o olhar do homem que era acompanhado de planos do corpo da mulher, sendo essa o objeto de desejo e passiva, transmitindo a visão do personagem para o espectador. Ou seja, a visão do masculino sobre o feminino, fortalecendo a naturalização do voyeurismo sobre a mulher.

No geral, os filmes clássicos possuíam uma narrativa já estilizada, com o destino do imaginário feminino definido. Em alguns casos, a narrativa da mulher cabia-se ao fator maternal *versus* se aventurar. A trama, contradiz a dualidade de abandonar a possibilidade do amor romântico e da maternidade, contra a opção de independência. E se essa mulher, em algum momento da narrativa sair da função para a qual lhe é imposta, ela acaba por ser “punida” de algum modo, vindo a arrepender-se de suas escolhas, mostrando que ficar sozinha é o pior destino, acabando por voltar no fim da trama ao seu lugar maternal e caseiro.

No cinema brasileiro não foi diferente. Seguindo o modelo norte-americano, os filmes brasileiros mantinham-se nos estereótipos femininos, com narrativas homogêneas e lineares. A chanchada¹⁹ e o pornochanchada²⁰ foram os modelos de maior sucesso junto ao público da época, dando projeção internacional ao país, e tendo Carmem Miranda²¹ como objeto de desejo da população masculina.

Mesmo com o grande avanço da emancipação feminina, nos anos 60, as mulheres do cinema ainda são construídas com base nesses estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de sua vida. Simplesmente ignora-se o feminismo no cinema. (GUBERNIKOFF, 2009)

A teoria e crítica feminista do cinema, buscou enfatizar e conscientizar a sociedade sobre as esferas patriarcais da época advindas com as produções cinematográficas, denunciando a prática reproduzida pelas mídias. Entre os

¹⁹ O termo vem do espanhol, que significa “porcaria”. Foi um gênero de filme brasileiro de baixo custo que teve seu auge nas décadas de 30 a 50. Com tom cômico misturado com musical, foi sucesso de público no país pelas narrativas leves e cotidianas dos costumes nacionais.

²⁰ Surgido após a chanchada, o pornochanchada foi um gênero de filme brasileiro que explorava a apelação do erotismo junto da quebra dos costumes cotidianos. Eram produções de baixo custo, e apesar do conteúdo sexualizado, gerou musas para toda uma geração do Brasil.

²¹ Cantora e atriz luso-brasileira, que fez sucesso na televisão nacional e internacional, sendo o ícone do país para o exterior.

anos da década de 50 e 60, o cinema clássico começa a ruir por conta das inovações das linguagens cinematográficas que surgem com novas formas de fazer cinema, iniciando a era do cinema moderno. O homem começa a sair do papel de herói que lhe é dado, e começa a busca por uma identificação pessoal. Com isso, a mulher passa a conquistar – mesmo em menor escala – um espaço mais abrangente no cinema.

Os estudos dos protagonismos de gênero intensificam-se nos anos 70 e novas problematizações surgem sobre a representação do feminino no cinema. As personagens femininas passam a ter mais complexidade em suas tramas, com a mocinha deixando de ser apenas a coadjuvante, ganhando espaço na tela. Surgem também, um maior número de estudos feministas que investigam o imaginário das mulheres no cinema, tendo, principalmente, teóricas como Teresa de Lauretis e Laura Mulvey. A problematização agora, não é apenas a mulher, e sim as relações de gênero.

É importante observar que os estudos feministas, nos anos 70, legitimaram o uso da categoria de *gender* (gênero) com a intenção de distinguir entre o gênero (*genre* e *gender* na língua inglesa) como experiência biológica (isto é como sendo homem e mulher duas espécies definidas unicamente pelo sexo), e gênero como produto de construções sociais e culturais. (MONTORO, 2009)

O gênero torna-se principal tópico das pesquisas feministas, sendo determinante para as discussões em quem o gênero deixa de ser uma questão definida pelo sexo, e passa a ser analisado como uma construção social. Desse modo, a crítica feminista do cinema levantou uma nova interpretação do papel da mulher nas produções cinematográficas, colocando a subjetividade tanto do homem quanto da mulher em uma tecnologia social, “o cinema, por exemplo, é o aparato semiótico em que se dá o encontro e o indivíduo é considerado como sujeito” (LAURETIS, 1993).

Ao se analisar as teorias feministas vistas por Gubernikoff, Kaplan, Lauretis, Montoro e Mulvey, percebe-se que o cinema precisa, primeiramente, desconstruir o pensamento clássico e homogêneo, que coloca a mulher como um ser estereotipado, assumindo uma posição de contra-discurso das narrativas hollywoodianas. O cinema é uma tecnologia social, e uma narrativa conta uma história, e, portanto, passa uma mensagem, e é essa mensagem que é transmitida ao espectador e lida por ele através de seu subconsciente. A

ressignificação das narrativas clássicas já condiz como um meio de modificar o pensamento passivo em relação a identidade das mulheres nas produções cinematográficas, alterando a perpetuação do imaginário coletivo acerca do universo feminino visto na tela.

Para começar (como um final), o olhar escopofílico-voyeurista, que é parte crucial do prazer tradicional cinematográfico, pode ele mesmo ser destruído. Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de registro e a leitura crítica do espectador), a drama ficcional não atinge o realismo, o óbvio e a verdade. (MULVEY, 1983)

Seguindo a lógica de Mulvey (1983), o cinema tem o objetivo de fazer o espectador ver através da câmera, colocando o olhar nos olhos dos personagens. Em uma perspectiva *voyeurista*, o prazer visual seria melhor atingido se o espectador esquecesse que faz parte de uma construção cinematográfica, tendo maior deleite por estar observando um acontecimento real²². Porém, se essa contemplação fosse mostrada de forma realista, esclarecendo a presença de uma câmera, a subjetividade passa a tornar o cinema ilusório. A ruptura do espetáculo cinematográfico, seria uma forma de desconstruir as narrativas clássicas, e por conseguinte, ser capaz de desnaturalizar o imaginário da mulher, mostrando que trata-se de uma trama ficcional.

Por isso, a linguagem de uma narrativa tem papel fundamental na construção social do subconsciente do espectador. A crítica feminista do cinema busca mostrar uma nova visão nas telas cinematográficas, para que um novo imaginário feminino seja construído para além dos estereótipos e sem o discurso patriarcal da mulher ideal. São as mulheres reais, complexas e com defeitos que merecem ter sua história contada, tirando a exclusividade do protagonismo masculino e sendo condutora de sua própria história.

Em um achado contemporâneo, o cinema tornou-se uma produção de capital, que visa o lucro, com o interesse ligado ao consumo cultural e simbólico. As histórias são contadas de acordo com o que o público quer

²² Real, no sentido de um acontecimento verdadeiro.

consumir. E com o cinema, que até então, era feito praticamente por homens nos cargos principais de direção e roteiro, eles continuavam por contar as histórias das mulheres. Mesmo que agora novas tramas e o protagonismo feminino fosse posto em prática, continuava por ser uma história feminina contada por homens. As mulheres ainda possuem pouco espaço no meio cinematográfico quando são relacionadas a cargos de direção e roteiro, se submetendo, em grande parcela, as profissões ligadas diretamente à arte do filme²³.

Com o intuito de desviar a atenção das tensões criadas pelo modo capitalista de produção, fatores de ordem natural, como gênero, operam como “válvula de escape” do sistema, tornando-se alvo de verdadeira discriminação social. Isso se dá em condições adversas à mulher, que foi marginalizada pelo sistema e inferiorizada socialmente.

(GUBERNIKOFF, 2016)

A diferenciação dos cargos cinematográficos é uma característica do sistema dominante patriarcal, que se configura desde o início das criações dos filmes, até sua conclusão. Às mulheres cabem o papel profissional no qual é preciso haver um olhar mais emocional e feminino, enquanto os homens ficam com os papéis de liderança. Essa associação denuncia os valores que estão inseridos na sociedade e que as críticas femininas procuram desconstruir, não só em um âmbito representativo das mulheres nas narrativas fílmicas, mas também em um âmbito profissional da área de audiovisual. A falta de um maior número de mulheres em cargos de direção é um dos fatores que expõem ausência de credibilidade no trabalho feminino. Pode-se reconhecer que seja um problema de capital e preconceito social, pois cinema é o que vende, e filmes de mulheres, para mulheres, sobre mulheres, não vendem.

As críticas feministas do cinema dialogam com um contra-cinema²⁴ (Kaplan, 1995) para que a sociedade se conscientize das amarras sociais aos quais as mulheres estão confinadas. Não se trata apenas da questão mulher, e sim da questão gênero. Os estudos de gênero no cinema não são sobre o homem e mulher, e sim sobre as construções e significações do ser feminino e masculino.

²³ Profissões como maquiadora, cenógrafa e figurinista, entre outros.

²⁴ Ressignificação e reconstrução do imaginário social das mulheres no cinema. Será aprofundado no Capítulo 3 desta monografia.

Pois, se o sistema sexo-gênero (que prefiro chamar simplesmente de gênero para conservar a ambiguidade do termo, tornando-o eminentemente suscetível ao alcance da ideologia, e também da desconstrução) é um conjunto de relações sociais que se mantem por meio da existência social, então o gênero é efetivamente uma instância primaria de ideologia, e obviamente não só para mulheres. (LAURETIS, 1993)

Segundo Lauretis (1993), seria importante reaver as definições de gênero para mais do que apenas sexo. As construções do subjetivo social acerca do universo feminino e masculino, correspondente diretamente com o que é visto nas telas²⁵. O universo masculino é representado com virilidade, força, inteligência, complexo e heroico, tornando-se endeusado, enquanto o universo feminino é retratado com erotismo, fragilidade e simplicidade.

As representações das mulheres no cinema, ainda hoje, possuem uma prevalência de narrativas predominantemente estereotipadas. Não só é clara a falta de complexidade feminina, mas também é possível observar a invisibilidade imagética das mulheres através do teste de Bechdel²⁶ (figura 1). O teste se baseia pela observação de ter pelo menos duas mulheres presentes no filme, que dialoguem uma com a outra sobre um assunto que não tenha relação com homem.

Colocando o teste de Bechdel em grandes produções cinematográficas contemporâneas, assustadoramente se percebe que poucos filmes são capazes de passar no teste. Se elaboramos a experiência de Bechdel para as representações de etnias, onde haja pelo menos uma mulher que não seja caucasiana no filme, são quase inexistentes. Mulheres negras, orientais e indígenas, por exemplo, quando não se trata de uma trama cultural, pouco são vistas em um protagonismo étnico. Quando o são, muitas vezes mostram representações estereotipadas do imaginário social da raça.

A falta de representatividade étnica feminina é outra problematização das críticas feministas do cinema. Dada aqui a importância do presente trabalho, que abordará a pouca presença de filmes indígenas no cinema brasileiro, focando no imaginário feminino indígena e suas representações e identidades.

²⁵ Esta monografia focará apenas no imaginário feminino.

²⁶ Esse teste foi elaborado a partir da cartunista americana Alison Bechdel, que em um de seus desenhos, explicou a falta da presença feminina no cinema.



Fonte: www.bechdeltest.com (2016)

Figura 1. O teste de Bechdel possui três regras: o filme precisa ter pelo menos duas mulheres; elas têm que conversar entre si; sobre um assunto que não seja o homem.

3. O IMAGINÁRIO NO CINEMA

Temos assim, não só um aprofundamento do território a ser investigado, mas igualmente uma verdadeira explosão do campo de objetos de estudo e de pesquisa. Na verdade, a vida social produz, além de bens materiais, bens simbólicos e imateriais, um conjunto de representações, cujo domínio é a comunicação, expressa em diferentes tipos de linguagem, discursos que se materializam em textos imagéticos, iconográficos, impressos, orais, gestuais etc. (SWAIN, 1994)

Ao se buscar o significado de imaginário no dicionário, é possível encontrar significados como: 1. Que só existe na imaginação; quimérico: um bem imaginário; 2. Domínio criado pela imaginação; 3. Conjunto de símbolos e valores cultivados por determinado grupo geralmente através de imagens. Essas associações de imaginário condizem com o objeto de estudo desta monografia, pois será tratada a problemática do imaginário que se estende dos campos das ciências humanas como história, filosofia, sociologia, antropologia e psicologia.

A imagem faz parte da construção visual perante o olhar de quem observa. O observador interage com a linguagem, símbolos e referências que lhe foram apresentados ao longo de sua vida, para que assim, consiga compreender e absorver o que a imagem diz em sua perspectiva pessoal. Logo, a imagem pode ser construída, ou seja, elaborada, fabricada, desenvolvida, para um determinado objetivo. Com o imaginário não é diferente, ele é formado por símbolos e representações que, a partir do individual, acabam formando um imaginário em conjunto, uma construção social. Imaginário esse, que faz parte de uma realidade parcial, não se opondo ao real, mas sim da construção imagética de cada ser, baseadas em referências ao longo dos anos e fundada com propósitos.

Os estudos filosóficos acerca do tema demonstram uma forte tendência analítica, tendendo por vezes para o abstrato; as reflexões antropológicas tendem a cristalizar-se em torno de temporalidades sincrônicas, enquanto a história preocupa-se com a diacronia. (ESPIG, 2003)

Segundo Espig (2003), o imaginário é um extenso complexo e elaborado, e que por isso, é estudado em diversas disciplinas, fundindo as suas representações e ressignificações. A interdisciplinaridade do imaginário

acaba por priorizar em cada área científica, diferentes formas de representação.

Embora tenha um campo de estudo científico vasto, as formulações acadêmicas sobre o imaginário podem ser vistas com uma ampla variedade construtiva, capaz de relacionar um significado às novas perspectivas. Um objeto de estudo, pode então, ganhar novas interpretações vistas a partir de outros campos de conhecimento, tendo preocupações distintas acerca do objeto estudado. Por isso, as formas que foram concebidas, o contexto cultural, histórico, sociológico, econômico, político, etc., são todos meios de gerar interpretações e modificações.

Por isso, não há como avaliar o imaginário a partir de apenas uma perspectiva, ou dar como certa apenas um conhecimento científico. Trata-se de uma avaliação de diferentes formas de pensar, para que assim, um novo olhar e realidade sejam expandidos. Ou seja, o social apenas entende como imaginário aquilo que ele se propõe a querer e aquilo que ele gostaria que fosse, e não, necessariamente como ele é.

O termo “imaginário” vem sendo cada vez mais utilizado e tendo maior penetração nos estudos teóricos, entretanto esta difusão e utilização são responsáveis por uma grande variedade no seu sentido e conceito. Normalmente ele não é definido de forma rigorosa e acaba por incluir várias noções e conceitos considerados de uso comum, mas que são vagos tais como a imaginação, a fantasia, o ilusório, o fictício, o irreal entre outros. (SERBENA, 2003)

Cada pessoa constrói seu imaginário pessoal, e o coletivo constrói o imaginário social. Logo, quando uma pessoa muda seu pensamento, seu imaginário se modifica e se remodela, seja somando novas formas de representação, seja desconstruindo. Assim, o imaginário coletivo passa a ter um novo condicionamento. Os símbolos gerados, são passados a novos olhares, se reestruturando e gerando novos símbolos.

O imaginário é uma particularidade do subjetivo do indivíduo construído pelas pressões sociais (Swain, 1994), ou seja, o que acontece com o meio social, é diretamente ligado à formulação do imaginário em uma comunidade. O conjunto de fatores que formam o imaginário são causas e efeitos dos acontecimentos e compilações da sociedade ao longo do histórico cultural.

O real e o imaginário constituem um complexo de diferenciação pelo sentido. Como considerar uma coisa real? Há a necessidade do material, de ser algo palpável? Ter uma explicação, um sentido, seria a confirmação de sua existência?

Não há como desvincular a problemática do imaginário da discussão acerca de sua relação com o real. Esta foi um constante ponto de discórdia com o pensamento científico ou materialista, que tradicionalmente considerou o imaginário como algo ilusório, ou mesmo como um engodo. [...] No centro desta concepção, imaginário significava um real construído de maneira deformada; caberia ao pensamento científico justamente a operação desmistificadora que separaria o quimérico do verdadeiro. (ESPIG, 2003)

A dicotomia entre o real²⁷ e o imaginário é uma relação que vem se problematizando em configurações de novos significados. O imaginário se torna real, a partir do momento em que a construção social o vê como real, quando se torna uma realidade. Tirando do campo imaterial, a realidade se mostra a partir do concreto, do que faz sentido, tão pouco, porém, se faz como única verdade. Pode-se considerar, que o imaginário é uma extensão do real, já que para algo ser uma realidade, também há a necessidade de um campo imaginativo.

Entretanto, o imaginário não é, a meu ver, o determinante “em última instância”; não caímos numa ingênua troca de fatores materiais/imateriais, o que representaria ainda a perspectiva de cisão entre as duas instâncias. Vemos o imaginário e o real longe da ótica dicotômica falso/verdadeiro, anacrônica e destituída de interesse. (SWAIN, 1994)

O termo imaginário vem perdendo essa significação nos campos das ciências humanas. Não se trata apenas entre real/irreal, verdadeiro/falso. O real é inacessível, o que temos são as realidades. A realidade se manifesta a partir da subjetividade dos sujeitos. Logo, ser uma realidade não significa ser o real. Assim, o imaginário se contempla como uma realidade àquele que o vê, por meio de símbolos e referências sociais.

As dimensões do simbólico, imaginário e real (Clavurier, 2013) somam um elo que se conecta, capaz de gerar uma rede de coerência. O imaginário se evidencia através da linguagem, dando representações e significações com

²⁷ No sentido de realidade, o que não é ilusório.

base naquilo que lhe é apresentado. Apoiando-se em uma perspectiva lacaniana²⁸, o imaginário é uma subjetividade do indivíduo. Logo, pode ser tão real quanto algo material.

Visto que o imaginário então, é uma construção social, relativo à subjetividade de cada ser, podendo ser uma realidade construída, a seguir, veremos o termo utilizado no ponto de vista do cinema, e na construção da imagem do universo feminino e da mulher indígena no cinema.

3.1 O imaginário no cinema

O imaginário se torna um agente de informação e comunicação, a realidade no ponto de vista de um indivíduo. As causas e consequências resultadas da formação de um imaginário coletivo podem transformar valores, pensamentos, ações e preceitos. No cinema não é diferente. Segundo Rossini (2007), o cinema é uma arte intencional.

Daí por que mesmo um filme de entretenimento veicula, além do imaginário de uma sociedade, as crenças, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido. Ou seja, o cineasta no momento de operar o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa fílmica já está se posicionando sobre esse real, pois esse recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade. (ROSSINI, 2007)

Ao se produzir um filme, uma ideia é passada e transmitida para milhões de pessoas. A mensagem é enviada através da construção de imagens e sons, para que o espectador sintetize o que foi visto, e entenda um “sentido” a partir de sua subjetividade e perspectiva. A criação de um filme passa por diversas etapas de elaboração, em que há uma variedade de pessoas colocando suas interpretações e concepções, para que se, enfim, tenha o resultado final. Ou seja, uma obra cinematográfica finalizada já tem, em si, instaurado um pensamento premeditado. E por isso, o cinema é um instrumento de produção do imaginário.

²⁸ Pensamento do psicanalista francês Jacques Lacan. Nessa perspectiva, são a essência da realidade humana: o simbólico, é uma linguagem construída que se manifesta através do sujeito com significações e representações; o imaginário, é o pensamento pessoal do indivíduo, construído pelo simbólico; e o real, que não condiz com a realidade concreta, e sim com o real do sujeito que se mantém impenetrável.

A pluralidade da produção cinematográfica contemporânea torna dinâmica a interpretação e a leitura ativa de um filme ou de um conjunto de filmes e narrativas, que permeiam o imaginário de diferentes plateias na sociedade globalizada. Dialogar com o(s) filme(s) e seus personagens permite um processo ativo de interpretação essencial para a investigação sobre cinema e televisão. (MONTORO, 2006)

É importante que haja uma problematização acerca das interpretações dadas em um filme, pois “significa pensar sobre a conformação de imaginários e sobre a construção de identidades, questionando a forma como sociedade e grupos são representados na linguagem audiovisual. (Montoro, 2006).

As significações transmitidas no meio cinematográfico são importantíssimas para a difusão de uma identidade, provindo de seu potencial de conteúdo e grande escala de alcance aos mais variados tipos de lugares e pessoas. O cinema é uma linguagem para todos, e que está em constante mudança. A facilidade de acesso contribui mais ainda para reconfigurar a formação do pensamento coletivo nas representações de identidades culturais. Visto seu potencial, o cinema influencia diretamente na construção imagética da sociedade. Porém, não retrata um real absoluto, visto que o real é inacessível e nada é capaz de retratá-lo, tendo apenas a realidade de cada sujeito mostrada no filme. Saber diferenciar uma realidade da ficção é a peça chave para compreender a criação de um estereótipo baseado, a partir de um discurso fabricado pelos contextos históricos e culturais de uma sociedade, fazendo parte do imaginário coletivo.

3.2 O imaginário do universo feminino

O universo feminino, sujeito de estudo deste trabalho, como visto no capítulo anterior “Cinema e Feminismo”, foi e ainda é estereotipado pela sociedade. Seja na mídia ou no cinema, ser mulher²⁹ já é fator de inferiorização para o homem.

Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produto da dominação. (BOURDIEU, 2011)

²⁹ No sentido de gênero como uma construção social ou biológica.

Em contextos biológicos, o homem possui a genética voltada a um corpo com musculatura mais robusta que a das mulheres. Outra diferenciação se dá pelos órgãos genitais. São pequenas diferenças, mas que possuem grande valor na separação entre ser superior e inferior. A força é uma característica que socialmente é vista como suporte de sustentação, e pode ser associada à segurança, virilidade, domínio.

A dominação masculina (Bourdieu, 2011) é uma característica vista desde o início da história humana, e que por isso, produziu a naturalização do controle do homem sobre a mulher. Quando uma história é contada a partir do ponto de vista de um único sujeito, a perspectiva é construída baseada na realidade desse sujeito. No caso, quando o homem é o agente de difusão sobre o lugar da mulher, ela é colocada como seu apêndice, e inferiorizada como o segundo sexo (Beauvoir, 1949) ou sexo frágil.

As pré-disposições biológicas do ser feminino a colocam como um sujeito subordinado que precisa de outro para sobreviver, por sua composição corporal, ou sua fragilidade. Nos primórdios da civilização, grande parte das sociedades organizavam as tarefas, principalmente, entre conseguir comida e cuidar do lar. Assim, cabia aos homens, por serem mais robustos, a tarefa da caça, e à mulher, a da reprodução. Ou seja, já no início da construção social a mulher foi colocada apenas como ser reprodutor, enquanto ao homem ficou o papel de controle e domínio.

É um discurso de identidade preconceituoso que se propaga do passado até a atualidade. Na visão de Hays (1968), a tradição patriarcal pode ser contrastada na forma como se dá o endeusamento masculino: “Os hebreus também contribuem para o aviltamento da mulher com sua oração diária, “Eu vós agradeço, meu Deus, por não terdes feito de mim uma mulher”.

Desse modo, a mulher é vista apenas como submissa e obediente, visão essa que pode ser observada nas narrativas clássicas hollywoodianas como o perfil da mulher ideal, a mocinha inocente, claramente estereotipada.

[...] a singularidade da situação da mulher em toda a história da humanidade, o que permite falar da mulher como categoria universal, é o fato da sua opressão. Essa opressão é também singular: seria aparentemente absoluta. Diferentemente dos negros e judeus, subordinados por um acontecimento histórico, as mulheres não teriam uma identidade cultural e étnica próprias a caracterizá-las. (FRANCHETTO; CAVALCANTE; HEILBORN, 1981)

A repressão histórica que a mulher sofre já não é uma discussão, e sim um fato. No contexto factual, as mulheres mantinham sua sexualidade controlada pelos homens, já que os princípios masculinos associavam o papel feminino como reprodutor da herança genética masculina. Logo, a importância da mulher se dava como uma política social.

A supremacia masculina sobre o feminino gerou perfis e estereótipos tão antigos, que são reproduzidos até hoje pela mídia. Por ser agente do discurso, o pensamento patriarcal é construído no meio social e as significações criadas são dependentes prioritariamente de um domínio da mente humana. A mídia, um dos principais influenciadores da construção do pensamento humano na atualidade, e o cinema, produzem significações, (re)criam identidades e geram novas interpretações do imaginário coletivo. E a mulher, padece com o rebaixamento de valores sociais impostos pela sociedade patriarcal.

A identificação, antes vista como monolítica, agora se dispersa por um campo amplo de posicionalidades. A preocupação exclusiva sobre a diferença sexual, cede lugar para ensaios e filmes que identificam as diferenças entre as mulheres, ressaltando a pluralidade dos universos femininos que significam e resignificam, na cultura mediática contemporânea, as experiências de ser mulher. (MONTORO, 2006)

No cinema, o imaginário da mulher é baseado em modelos padronizados de banalidades, que refletem a interpretação masculina sobre o universo feminino. Desse modo, o feminino ideal é aquele ideal ao masculino, ou seja, a mulher do lar, que busca o amor romântico, casar e ter filhos, submissa e obediente. No cinema contemporâneo as narrativas não se contrapõem, significativamente às histórias clássicas hollywoodianas dos anos 50.

A imagem da mulher encontra-se na atualidade, ainda como o ideal do homem³⁰. As representações no cinema e na mídia mostram um feminino objetificado e hiperssexualizado. A mulher atual é colocada diante de um espelho de futilidade, em que não há complexidade nas personagens, tendo seu papel muitas vezes conduzido para ser a mulher que o herói conquista no final da trama.

³⁰Padronizada pelos modelos de beleza vigente, comportada, obediente, maternal, e cuidadora do lar.

O que se conclui é que foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar. O que se discute é o fato de a mulher contemporânea buscar se enquadrar em uma imagem projetada de mulher que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse, a partir de representações femininas cunhadas pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo cinema. (GUBERNIKOFF, 2009)

O contra-cinema, segundo Kaplan (1995), é uma forma de resignificar o imaginário construído da mulher, já que o imaginário é uma realidade relativa e se molda de acordo com os padrões sociais. Seria então, necessário remodelar os preceitos da imagem feminina. Para isso, é importante a mulher ser agente de sua própria história, ganhando credibilidade no espaço profissional do audiovisual, tendo histórias de mulheres sendo contadas por mulheres.

O protagonismo de gênero nas produções cinematográficas brasileiras segue um padrão já estereotipado do modelo norte-americano³¹, tendo uma releitura para a cultura nacional. As mulheres brasileiras possuem uma imagem no exterior de excessivamente belas, com corpos curvilíneos e avantajados, uma beleza tropical e exótica. Como Gubernikoff (2016) define a representação da mulher brasileira nos cinemas: “Pode-se inicialmente ver nos filmes brasileiros um caráter determinista, em função do papel da mulher na sociedade, uma vez que havia um único caminho traçado para ela, destino que somente alguns poucos filmes tentaram subverter. Quando se tenta valorizar a figura feminina, nota-se uma confusão entre sensualidade e sabedoria [...]”.

Do ponto de vista social, a imagem da mulher vende. Isso significa que colocar uma mulher consideravelmente bonita para os padrões sociais e despi-la, seja em um filme ou em uma propaganda, retoma o prazer visual (Mulvey, 1983) do homem, as características *voyeuristas* do imaginário, colocando o observador como se estivesse em uma janela, onde pode desfrutar da beleza feminina. Dispor a personagem feminina a um papel de protagonismo, no qual a história é vista a partir do referencial dela, impactaria o prazer visual masculino, subvertendo uma troca de olhares do observador. Então, para que retirar o deleite masculino e colocar a imagem da mulher fora dos padrões ideais da construção do homem?

³¹ Narrativa do cinema clássico hollywoodiano.

O ser feminino possui beleza e, ter somado a essa característica a sabedoria, contrapõem-se ao ideal masculino. Uma mulher não pode ser bela e inteligente ao mesmo tempo, visto que isso contrariaria o papel social imposto a ela. A mulher não precisa ser inteligente, apenas bela para reproduzir a genética do homem. Quando a narrativa cinematográfica subverte e a mulher é bela e inteligente, vem acompanhado de uma perturbação anormal no perfil feminino, colocando-a como neurótica por não querer encontrar um amor, frígida por não querer ter filhos, sozinha por só pensar em trabalho, independente mas é infeliz. Todos os estereótipos da narrativa levam ao final, a mostrar que ela estava errada, e sua salvação³² muda com a entrada de um homem em sua vida.

O imaginário construído sobre o universo feminino deve ser reinterpretado, buscando uma forma de valorizar a mulher como pessoa, e não como objeto, visto que isso é lugar comum nas representações femininas no cinema. A seguir entra o debate como o imaginário indígena é representado em três produções de sucesso do cinema brasileiro.

3.3 O imaginário indígena

A questão da identidade brasileira, fundamental para uma compreensão correta de nosso papel no presente visando a construção do futuro, deve ser colocada a partir de sua verdadeira origem, ou seja, o reconhecimento da existência de uma *alma ancestral* do Brasil. E o que quer dizer isso? Quer dizer tudo aquilo que foi perdido no processo civilizatório que se instalou em nossa terra a partir do contato com o europeu. (GAMBINI, 2000)

Em questões históricas e culturais, o Brasil tinha como nação nativa os indígenas. A identidade brasileira se criou a partir dos processos civilizatórios, advindos dos europeus³³. Isso quer dizer que o nosso pensamento e consciência foram abordados em questões lógicas e racionais do ponto de vista eurocentrista. De início, é importante salientar o primeiro contato acerca da memória indígena que é imposta nos primeiros anos de educação sobre a história do Brasil: o descobrimento.

³² O encontro de um parceiro e posteriormente o casamento e filhos, constituindo família, é considerado a instituição salvadora. Objetivo conquistado apenas por ter um homem ao seu lado.

³³ Visão eurocentrista.

Quando os europeus chegaram às terras brasileiras, uma nação originária já estava instaurada nas terras tupiniquins. Então porque foram eles que descobriram³⁴ o Brasil? Não foi um descobrimento, e sim uma tomada. A mentalidade imposta à sociedade brasileira, ao longo da construção histórica, colocou o europeu como descobridor das terras de forma fantástica, fantasiosa, uma descoberta do paraíso na Terra. A princípio, é possível observar o estabelecimento de uma visão eurocentrista sobre a história do Brasil, o que leva, nos dias de hoje, a uma conformação acerca do genocídio ocorrido no país nestes 516 anos.

Nessa terra de ninguém³⁵, os portugueses se apropriaram de todos os recursos possíveis: da terra, do pau-brasil (representação-mor da descoberta), do ouro, das pedras preciosas e das mulheres indígenas, etc. Sugando do seio do país tudo que fosse cabível, escravizando a mão-de-obra indígena e usufruindo da conquista do país. Afinal, os indígenas eram de selvagens.

O binômio índio e Brasil parece, à primeira vista, incombinável. A história de um e a história do outro estão claramente em relação inversa: na medida em que um cresce o outro decresce. Só nesses últimos anos temos visto e lido tanto sobre a má sina dos índios, as incompreensões, o desleixo, a injustiça, e as perseguições que sofrem, vindas de todos os quadrantes da nação - inclusive, suspeitamos do nosso próprio íntimo derrotista - que facilmente poderíamos chegar à conclusão de que não há lugar no Brasil para eles. Não há no Brasil de hoje. (GOMES, 1988)

Segundo Mércio Pereira Gomes (1988), o nível de consciência política brasileira sobre a realidade do indígena vem aumentando consideravelmente, em relação ao passado, talvez por conta das lutas indígenas que buscam a resistência de um povo. Consciência que veio a ser tardia, em razão de que a população indígena foi reduzida em mais de 95%³⁶ em comparação a 500 anos atrás, e representa a perda histórica e cultural de gerações e etnias que foram extintas.

Usando a expressão “achado não é roubado”, para legitimar a prática de pegar aquilo que não tem dono, é possível fazer uma analogia com o que ocorreu com o Brasil nos princípios de sua descoberta. É uma expressão

³⁴ Esse termo é utilizado de modo a discutir o não descobrimento e sim tomada de um país.

³⁵ À época da tomada do país pelos europeus, o povo indígena já estava instaurado nas terras brasileiras.

³⁶ Dado constatado no livro “Os índios e o Brasil” de Mércio Pereira Gomes.

simplória, mas que representa a anulação da alma ancestral³⁷ do Brasil, renunciando a cultura indígena e excluindo sua importância na construção da identidade brasileira.

A miscigenação do homem branco com as mulheres indígenas, criou um híbrido que não é nem branco, nem indígena. E é a partir dessa mistura que se dá a iniciação de uma história do Brasil, pois antes da descoberta, a história do Brasil não era a história do Brasil, e sim a história dos povos indígenas, e para o europeu é uma história que não precisa ser contada. A organização de uma história própria indígena, até para estudo antropológicos, se dificulta pois, como afirma Gambini (2000):

Os traços deixados foram poucos, porque a civilização tropical não é feita de pedra como a do Peru ou a da península da Yucatán, mas de palha, de pena, de timbira e de taquara, matérias perecíveis. Não temos pedras que contem nossa história, mas temos nossos mitos, por mais enterrados que estejam na camada mais profunda da alma brasileira. (GAMBINI, 2000)

Desse modo, o imaginário indígena é formado a partir de uma longa linhagem histórica que ignorou as formações culturais indígenas, colocando o indígena com o olhar do não-indígena, com a repetição da história sendo contado por aqueles que não fizeram parte dela. As poucas quantidades de estudos sociais e pesquisas antropológicas acerca da história indígena configuraram em uma ausência de conteúdo, colocando o imaginário vazio do bom selvagem³⁸.

Segundo Lasmar (1999), “o nativo sul-americano foi transfigurado numa categoria genérica vazia, sem existência histórica, sujeita à investida de representações equivocadas e estereotipadas. Efeitos se fazem notar nas ciências sociais em geral e no senso comum”. Ou seja, a imagem do indígena se tornou estereotipada como a do selvagem.

Um grande exemplo da construção do imaginário indígena pode ser observado na carta escrita a mais de 500 anos atrás, de Pero Vaz de Caminha, em que ele cita sua chegada às terras tupiniquins ao rei de Portugal, D. Manuel:

³⁷ Origem de uma civilização. No caso, a negação das raízes indígenas no processo civilizatório do país.

³⁸ Considerando o termo como o indígena nativo brasileiro ingênuo, primitivo, hospitaleiro e amigo dos europeus.

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, de comprimento de uma mão travessa, e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita a modo de roque de xadrez. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber. Os cabelos deles são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta antes do que sobre-pente, de boa grandeza, rapados todavia por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte, na parte detrás, uma espécie de cabeleira, de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena, com uma confeição branda como, de maneira tal que a cabeleira era mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia minguia mais lavagem para a levantar. (CAMINHA, 1500)

Fica claro a imagem do indígena visto como primitivo por não usar vestes apropriadas³⁹, mostrando o corpo. A ideia de selvageria remete-se a compostura pecaminosa. Não bastava serem incivilizados, mas também não haviam encontrado a presença de Deus. Todas imagens construídas a partir do olhar europeu. Depois de 500 anos, a percepção do imaginário indígena não se difere muito da vista na carta de Pero Vaz de Caminha. Atualmente, o tema indígena constitui uma abrangência de estudos antropológicos, históricos, sociais e culturais. E nos estudos cinematográficos sobre a representação da nação indígena os estereótipos também estão presentes.

Primeiramente é importante falar sobre a ausência de representação imagética do indígena no Brasil. A temática indígena no cinema sofre com a falta de conteúdo e de representatividade. Ausência de produções direcionadas às histórias e o cotidiano indígena, ausência de representações étnicas nas telas, ausência de protagonismo indígena, ausência de indígenas fazendo seus próprios filmes. Logo, o mercado audiovisual não dá a devida relevância aos filmes com temática indígena, e quando há, são imaginários banalizados e estereotipados de um cotidiano do qual o cineasta não faz parte, pois é um filme feito por um não-indígena, mostrando atores e atrizes não-indígenas

³⁹ A definição é usada no sentido do que era apropriado para ponto de vista da cultura europeia.

representando indígenas, ou seja, uma apropriação cultural, ou seja, *whitehasing*⁴⁰.

É possível observar a quantidade de filmes de ficção, com temática indígena, direcionados ao cinema comercial nacional, em um apanhado de 105 anos da história do cinema no Brasil⁴¹, foram catalogados 95 filmes. Isso significa que é feito menos de um filme com protagonismo indígena por ano. No qual, os estereótipos ficam entre o bom selvagem, que precisa ter sua identidade preservada e luta com a invasão do homem branco, e entre o selvagem bárbaro, canibal e cruel.

Direcionando o trabalho para a representação da mulher indígena no cinema brasileiro, nota-se um imaginário não muito diferente do já visto nas narrativas cinematográfica femininas. Contrapondo-se ao homem indígena, a mulher torna-se “mística, bela, inocente, guerreira, selvagem e serena, a figura da mulher indígena sempre fez parte do imaginário coletivo dos documentos oficiais, músicas e, principalmente, da literatura” (NEVES;KAUSS, 2011).

Enquanto o homem indígena é estereotipado pelo seu comportamento social⁴², a mulher indígena é convertida à banalização de ser objetificada e hiperssexualizada. O corpo feminino indígena representa o pecado, a luxúria e o erotismo, raízes da construção histórica, pelo exotismo de ser uma selvagem que anda pelas terras, completamente despida. É o referencial do olhar masculino europeu sobre as indígenas na época da “descoberta” do Brasil. O país era uma nação onde havia mulheres nuas e belas andando pelas terras, prontas para satisfazerem a libido masculina. A falta de pudor, mostrando o corpo, era o suficiente para ser considerada pecaminosa à visão religiosa, e motivo de abusos e violências por parte dos europeus.

O imaginário feminino indígena, é então, nada mais do que a selvagem bela sem pudor, mística e exótica. Ou seja, uma mulher com exacerbada luxúria, e por isso, símbolo do desejo masculino.

⁴⁰ União das palavras white (branco) e wash (limpeza), que significa a clareação de personagens no meio audiovisual. Desse modo, é a escolha de atores brancos para interpretar personagens de etnias diferentes da caucasiana, com apropriação cultural, ou transformando o personagem étnico em um personagem branco.

⁴¹ Quadro iconográfico dos filmes brasileiros com temática indígena produzidos no país e que será indicado no anexo desta monografia.

⁴² Compreendido como o bom selvagem.

A imagem que delas se veiculou e a forma como foi pensada sua contribuição para a formação histórica da sociedade brasileira, por exemplo, são casos bastante reveladores da pregnância do estereótipo modelando a figura da índia genérica. Em pesquisa recente sobre esse tema, examinei uma das representações das mulheres indígenas mais difundidas na história do Brasil, aquela que as reduz a seres de sexualidade priápica. Como desdobramento inescapável desse tipo de aproximação, a experiência humana e social dessas mulheres foi obscurecida em detrimento de uma idealização insensível à diversidade étnica e cultural dos povos indígenas da América do Sul. (LASMAR, 1999)

Nas narrativas cinematográficas, a mulher indígena traduz o imaginário masculino sobre o corpo feminino, colocando-a como objeto de desejo e sexualizada. Nos filmes, sua representação é inferiorizada para atributos como sedutora, com forte apetite sexual, beleza mística, selvagem.

Nas poucas narrativas em que há o protagonismo indígena feminino as tramas prevaleciam o pressuposto da conquista da selvagem em meio ao mundo urbano, o encontro da indígena com o amor proibido do homem branco, a que se torna prostituta, ou que encontra um homem que usufrui de sua essência. Como afirma Berardo (2006), ao analisar filmes brasileiros com temáticas indígenas:

[...] quando se trata de filmes dirigidos por cineastas engajados, há um respeito em relação à figura feminina e um cuidado para não se erotizar o corpo da mulher por meio dos tipos de enquadramentos da câmera e gestualidades das personagens. [...] Já nos filmes de cunho comercial [...] além de reduzirem a figura feminina, desprezaram particularidades culturais de cada uma dessas personagens, estereotipando comportamentos sociais falsos, que não correspondem à cultura de seus grupos étnicos. (BERARDO, 2006)

Conclui-se que a imagem feminina indígena não difere significativamente do imaginário do universo feminino comum. O imaginário baseia-se na objetificação e hiperssexualização do corpo indígena, no qual cineastas homens e brancos, narram histórias de mulheres indígenas desprezando sua cultura e complexidade. Poucos são os filmes indígenas, feitos, efetivamente, por indígenas, que ganham cunho comercial nacional. Mas alarmante ainda é a falta de representatividade feminina indígena nas produções cinematográficas, trazendo à tona a problemática da falta de mulheres no campo profissional do audiovisual e a ausência de estudos direcionados ao caráter de raça e, principalmente, da nação indígena no feminismo.

De várias maneiras, a ausência histórica de discussão pública sobre raça e racismo no país resultou no apagamento discursivo das realidades de dominação racial, o que aconteceu também no campo dos estudos sobre mulheres, que portanto se toma, até certo ponto, cúmplice dessa negligência: ao retratar as mulheres brasileiras em termos monolíticos, esse campo reforça a imagem do Brasil como uma sociedade em que as diferenças raciais têm uma importância mínima. (CALDWELL, 2000)

Os estudos acerca do povo indígena, e principalmente, sobre o universo feminino indígena, é uma demanda que precisa ser problematizada e notada, pois trata-se da omissão da cultura de um povo e de um universo feminino ainda a ser estudado pela teoria feminista do cinema.

4. METODOLOGIA

O cinema pode ser compreendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumo, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica. Nesse sentido, um dos vários campos que compreende o estudo de cinema se interessa pela organização sociocultural da sua produção e pelo que a experiência fílmica aporta a uma sociedade específica; mais particularmente, podemos dizer que o cinema, como outras mídias, funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando da psiquê da comunidade, da consciência e da experiência dos indivíduos. (GUTFREIND, 2006)

O imaginário social é um composto de valores culturais, comportamentais e simbólicos que criam associações no meio social. É a forma como uma sociedade interpreta imagens e concebe representações. O cinema, por ser uma arte de imagens e sons, é um meio comunicacional que reforça o imaginário coletivo. A narrativa cinematográfica mostra uma realidade imagética da sociedade, figurando a noção de conhecimentos e referências na construção dos processos de um filme e a forma como é compreendido.

Desse modo, a análise fílmica é um meio de compreender as imagens e sons expostos na tela, compreendendo a leitura que o espectador obtém através dos comportamentos impostos em um determinado filme, e interpreta de acordo com sua referência social. Para os estudos de cinema, é uma ferramenta indispensável na avaliação da construção do pensamento de uma época, bem como de suas formas de imaginário.

O cinema é, ao mesmo tempo, um aparato material e uma prática significadora em que, o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado. É evidente que o cinema e o filme se dirigem tanto às mulheres quanto aos homens. Contudo, o que distingue as formas desse envolvimento não é um dado óbvio - articular as diferentes modalidades de envolvimento, descrever-lhes o funcionamento como efeitos Ideológicos na construção do sujeito, talvez seja a principal tarefa crítica com que se defrontam as teorias cinemática e semiótica. (LAURETIS, 1993)

Para analisar e criticar um filme é importante enfatizar que as referências de cada um não são iguais. Cada indivíduo possui seu modo de leitura e perspectiva sob uma determinada obra cinematográfica. A leitura que o próprio cineasta tem sob a obra, e a intenção pretendida pela mensagem, nem sempre é a mesma recebida pelo espectador. As referências, o tempo, as construções

sociais, são todos instrumentos influenciadores de uma imagem, e por isso cada indivíduo a interpela diferentemente.

Um dos objetivos ao se analisar um filme, é compreender as questões envolvidas nos processos de criação, as referências e possíveis objetivos pretendidos com a obra. Não há como saber claramente o propósito de um filme, sem saber a finalidade do cineasta, pois um completa o outro. Ao se fazer uma leitura interpretativa, o imaginário do autor, de quem analisa, e o social, possuem grau de influência na construção do pensamento, e por isso, não sendo uma verdade absoluta, mas sim uma realidade para aquele que a interpreta.

Além disso, a forma como o cineasta escolhe para retratar seus personagens, os ângulos de câmera que escolhe para registrá-lo, bem como as situações em que esses personagens aparecem já são um indicativo de sua visão sobre o assunto. (ROSSINI, 2007)

Desse modo, as opiniões pessoais sobre um filme estão presentes na interpretação de quem analisa, ou seja, qualquer preconceito sob a obra afeta nos resultados diretamente. Logo, a opinião sobre o cineasta, o tema, ou o filme em si, prejudica a leitura imparcial, impossibilitando que o objeto de estudo seja lido de modo neutro.

A análise de um filme nada mais é do que segundo Lauretis (1993), “um nexo entre representação, sujeito e ideologia como linguagem, tornando-se esta o ponto de sua junção e articulação.” A linguagem cinematográfica forma um conjunto de símbolos e representações, e o objetivo de quem analisa é compreender essas formas, de modo a reparar nos elementos construtivos de um filme.

Apesar de não haver uma metodologia única para se analisar um filme, é relevante compreender, primeiramente, que não se trata apenas de falar sobre um filme. Saber descrever e decompor a estrutura da obra cinematográfica é o sinônimo dessa análise. Ao se decompor e observar o processo da linguagem, é preciso interpretar e ler as conexões que os elementos arquitetam entre si. Bordwell e Thompson (2013) reforçam que “O ensaio analítico também é uma peça argumentativa. Seu objetivo é permitir que você desenvolva uma ideia sobre o filme e apresente boas razões para que tal ideia seja levada a sério.

A imagem e o som são os elementos principais na construção de um

filme (Penafria, 2009), e por isso, os componentes fundamentais para a elaboração de uma análise fílmica. A imagem constrói os processos de planos, ângulos, enquadramentos, cenas e sequências. E o som, com a formação da sonoplastia, adiciona trilha sonora e som ambiente. As plataformas de análise fílmica contribuem para um recorte da obra, facilitando a compreensão da técnica e da linguagem imposta.

Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme (Cf. Vanoye, 1994). Este segundo movimento em direção ao filme evita cair em interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes. (PENAFRIA, 2009)

Segundo Montoro (2006) os elementos cinematográficos possuem um papel significativo na construção do imaginário de um filme. São as esferas que possibilitam uma análise mais objetiva e conclusiva dos processos de criação fílmico, dando novas reflexões e releituras da narrativa da obra.

A análise fílmica aprimora a concepção de quem observa, elaborando um conhecimento estético e linguístico da narrativa, não sendo apenas um filme para se assistir, mas sim uma construção de pensamentos e imaginários sociais para se examinar. Como afirma Gutfreind (2006) sobre a imagem fílmica:

Dessa forma, pensar sobre a representação nos remete à percepção de que as dimensões miméticas, funcionais e simbólicas são uma ilusão, pois não se trata apenas da conversão do ausente em presente, mas de uma tensão aberta, em termos do imaginário, entre um substituinte e um substituído, entre um resultado e o trabalho do qual ele é originário. Assim, a imagem fílmica é tida como fazendo parte de um conjunto em que aquilo que se percebe na tela é o seu duplo. (GUTFREIND, 2006)

Nesta monografia o objetivo não se tratará apenas da análise técnica e estética, mas também da esfera discursiva da narrativa linguística, dos símbolos, das representações e identidades que o imaginário do cinema brasileiro construiu ao retratar o universo feminino indígena do Brasil, nos filmes “Como era gostoso o meu francês” de Nelson Pereira dos Santos,

“Iracema - Uma transa amazônica” de Jorge Bodanzky e “Caramuru - A invenção do Brasil” de Guel Arraes.

4.1 Considerações Iniciais

Para a elaboração da presente monografia o intuito é falar sobre gênero, de modo a colocar estudos audiovisuais sobre determinado tema. A escolha da metodologia analítica fílmica como técnica de estudo, busca construir uma investigação detalhada sobre as narrativas representadas no cinema brasileiro. Desse modo, o tema proposto é sobre as mulheres indígenas brasileiras, pois trata-se de um assunto com poucos estudos acadêmicos na área de audiovisual. A falta de visibilidade dos estudos de gêneros no cinema e na representação do imaginário social indígena são conteúdos pouco abordados na academia, e por isso, buscado neste trabalho.

Depois de um levantamento iconográfico e sistemático das produções cinematográficas com temática indígena feitas no cinema brasileiro, definiu-se que três filmes serão analisados, nos quais a temática indígena e o protagonismo feminino são pontos centrais das narrativas cinematográficas. Em análise estarão as formas linguísticas e estéticas impostas na composição do imaginário nos filmes para a retratação do universo feminino indígena na tela.

4.2. Contextualizando o problema da pesquisa

É preciso falar sobre representação e diversidade cultural do imaginário feminino. Não só da mulher branca, heterossexual e magra - portanto um modelo único de beleza importado dos padrões dominantes vigentes da sociedade - mas também das outras mulheres. São as mulheres que fazem parte da minoria, sendo sexual, de classe, de raça. São as esquecidas, deixadas de lado, que não podem ser ouvidas por conta de uma ideologia patriarcal e preconceituosa, por não serem perfeitas aos olhos da sociedade. Sociedade formada e alimentada por um padrão machista e fetichista. Mulheres que não conseguem ter acesso e escuta, que não possuem voz e são oprimidas pelas visões consumistas e patriarcais.

A partir da problemática dos estudos de gêneros, foi determinado, em conjunto com a professora orientadora Dr^a Tânia Montoro, um apanhado teórico e histórico de estudos feministas com as autoras: Alves e Pitanguy (1985), Beauvoir (1949) Butler (2003), Caldwell (2000), Gubernikoff (2009;2016), Kaplan (1995), Lasmar (1999), Lauretis (1993;1994), Montoro (2006;2009), Mulvey (1983), Narvaz e Koller (2006), Nevez e Kauss (2011), Rago (1998), Swain (1994). Estas autoras problematizam a questão de gênero e cinema, debatendo sobre a construção do imaginário social feminino.

Em seguida, com as discussões teóricas, foi possível observar as relações construídas na representação do universo feminino no cinema, e identificar que a construção do universo feminino é alimentada de estereótipos e preconceitos.

Não basta a representatividade de gênero ser vista apenas como mulher, trata-se do universo feminino. Universo esse que contém o imaginário do ser feminino, seja branca, negra, asiática, indígena, homossexual, transexual... no qual todas formas de ser mulher tenham representatividade. Por isso, em meio a um crescente, mas ainda pequeno, número de diversificação no cinema, foi escolhido falar sobre o imaginário da mulher indígena no cinema brasileiro, por tratar-se de um universo que não possui voz e acesso, silenciado em sua invisibilidade imagética.

Um apanhado de estudos sobre imaginário foi necessário para aprofundar o tema. Para isso, os seguintes autores foram escolhidos para a construção desta monografia: Berardo (2006), Bourdieu (2011), Clavurier (2013), Espig (2003), Franchetto, Cavalcante e Heilborn (1981) Gambini (2000), Gomes (1988), Hays (1968), Júnior (2014, 2015), Serbena (2003), Silva (2002,2007) e Souza (2013, 2016).

Com o objetivo de ter uma construção de pesquisa mais elaborada e detalhada, foram acrescentados para definição de um modelo de análise fílmica os autores Bordwell e Thompson (2013), Gutfreind (2006), Fuenzalida (2008), Penafria (2009) e Rossini (2007).

O problema da pesquisa trata-se de estudar os imaginários do universo feminino indígena no cinema brasileiro, visto que é um tema pouco visto no mundo acadêmico na área de audiovisual e na própria comercialização do cinema brasileiro.

4.3. Metodologia de análise

Com a leitura dos autores citados e um tema estabelecido, foi necessário definir um processo para a metodologia de análise fílmica, a fim de haver coerência e um formato fixo. Para isso, seriam buscados filmes com temática indígena no cinema brasileiro, dando uma abordagem histórica, trazendo um quadro cinematográfico de todos os filmes com temática indígena que foram produzidos ao longo de 105 anos, para observar, inicialmente, a falta de representatividade não só da mulher, mas do povo indígena em geral, para que assim, possam ser definidos os filmes a serem analisados.

Para que se tenha uma análise comparativa, três filmes foram selecionados para o corpus empírico da pesquisa em função de: a) mostrar visões distintas da representação feminina da indígena; b) que tiveram sucesso comercial; c) foram todos dirigidos por homens brancos. Os filmes teriam que seguir os seguintes aspectos para serem escolhidos para análise:

- Ter sido um filme produzido nos últimos 105 anos no Brasil, ou seja, a partir de 1911, para mostrar a quantidade de obras produzidas desde a chegada do cinema no país.
- Ser uma ficção, pois é a abordagem que a monografia enfoca, visto que a estrutura de documentário diverge da proposta de imaginário.
- Ser um longa-metragem comercial, para que possa ter uma análise mais elaborada dos processos cinematográficos.
- Ter como tema central e protagonista, o indígena brasileiro.
- Ser um filme feito por um(a) cineasta brasileiro(a), pois a inferência do cineasta é de grande valor analítico, compreendendo-se o imaginário que o brasileiro possui sobre sua própria alma ancestral.
- Ter pelo menos, uma mulher indígena com papel de destaque, podendo ser protagonista ou coadjuvante.
- Mostrar representações diversificadas da mulher indígena.
- Serem filmes de *live-action*⁴³ e animação, desde que sejam ficções.

⁴³ Filmes com atores reais.

Essas escolhas foram feitas para questionar a quantidade de filmes existentes ao longo da história cinematográfica do Brasil que tenham tido protagonismo indígena feminino. Após esses questionamentos, foram escolhidos os filmes: “Como era gostoso o meu francês” (Nelson Pereira dos Santos, 1971); “Iracema - Uma transa amazônica” (Jorge Bodanzky, 1974); “Caramuru - A invenção do Brasil” (Guel Arraes, 2001).

Ao finalizar a escolha dos filmes, algumas observações acerca das tramas foram estabelecidas para que houvesse melhor comparação entre as equivalências e divergências mostradas nas narrativas das obras cinematográficas:

- É significativo observar se são histórias inéditas ou adaptações, entendendo o processo de criação da história, para destacar a falta ou presença de roteiros originais no meio audiovisual referentes ao tema indígena.
- De que modo a mulher indígena foi inserida no filme?
- Há mais de uma personagem feminina presente na narrativa?
- A mulher é protagonista ou coadjuvante?
- A protagonista/coadjuvante é representada por uma mulher de origem indígena?
- Como foi representado o universo feminino indígena?

Desde modo, os presentes tópicos somam-se a uma investigação comparativa entre as categorias de análise técnica e de análise da linguagem. A análise técnica tratará sobre as questões estéticas do filme, avaliando a forma fílmica. A análise da linguagem será dividida em três tópicos investigativos:

1) Representação

Esta categoria está relacionada as formas como foram feitas as representações do universo feminino: aquilo que é imposto para as mulheres na construção social, os “papéis femininos” e etc. É a relação da mulher com o público, o modo como ela se expressa e comporta diante da sociedade. O objetivo é analisar as formações sociais que fundamentam o discurso da

narrativa cinematográfica no protagonismo feminino indígena. É a forma como as protagonistas representam o que é ser feminina nos filmes.

2) Posta em cena

Relacionada à expressão francesa *mise en scène*, essa categoria tem ligação direta com os elementos usados para a criação da representação. A *mise en scène* é a encenação dos atores e posicionamento de objetos em cena, onde os elementos que são usados e postos no cenário constroem um modelo de significado para o filme. A posta em cena configura-se como os objetos, materiais, peças e utensílios. As formas que as representações foram colocadas em cena aumentam o valor da construção de um papel social. É a identificação material do imagético social.

3) Identidade

É a soma da representação e da posta em cena. As categorias de análise criam uma identidade para a protagonista feminina, ou seja, o imaginário da mulher indígena. Com a junção das duas categorias, é possível interpretar as representações posta nos filmes, e concluir as identidades das protagonistas indígenas.

A partir desses elementos, é proposto que haja uma análise categórica eficaz sobre a linguagem estética e imagética tratada nos filmes, imposta às figuras femininas indígenas, e como influenciaram na construção da imagem da mulher indígena no cinema brasileiro.

5. ANÁLISE FÍLMICA

A análise fílmica realizada abaixo para os filmes que compõem o corpus vem com o propósito de evidenciar aspectos e características do imagético construído do universo indígena feminino na cinematografia brasileira. Para isso, primeiro é preciso conhecer o filme, sua história e narrativa, para que em seguida, compreenda-se as formas narrativas audiovisuais que alicerçam a linguagem da obra, para que seja feita uma análise minuciosa e aprofundada.

5.1 *Como era gostoso o meu francês*

Dirigido pelo prestigiado cineasta Nelson Pereira dos Santos⁴⁴, referência do Cinema Novo Brasileiro⁴⁵, o longa-metragem “Como era gostoso o meu francês” foi gravado em 1971. Mas por ter sido feito durante o período da ditadura, sofreu com a censura⁴⁶, por conta da nudez explícita, que dava maior veracidade para a história. O filme foi visto como imoral, sendo seu lançamento concebido apenas para maiores de 18 anos.

A narrativa passa-se no Brasil recém descoberto, entre 1550 e 1560, na colônia francesa que foi estabelecida na costa do Rio de Janeiro. Com um olhar fiel às origens dos personagens, as falas são feitas em tupi, francês e português, de acordo com o país natal de cada personagem.

O filme mostra a trama de um francês, que após rebelar-se contra seus compatriotas, é condenado e jogado ao mar para morrer. Porém ao conseguir sobreviver e chegar ao continente, é encontrado e preso pelos tupiniquins e portugueses, inimigos dos tupinambás e franceses, respectivamente. Carregados de canhões e pólvora, os portugueses estão em meio a uma

⁴⁴ Nelson Pereira dos Santos é professor e diretor de cinema paulista, conhecido por ser um dos precursores do Cinema Novo. Referência no cinema nacional, em sua carreira fez mais de 20 longas-metragens, entre eles “Vidas Secas” e “Memórias do Cárcere”, romances do escritor Graciliano Ramos. Foi o primeiro cineasta a participar da Academia Brasileira de Letras. A filmografia de Santos está nos anexos da monografia.

⁴⁵ Nascido no I Congresso Brasileiros de Cinema de 1952, foi um movimento cinematográfico que buscava trazer um olhar realista ao cinema nacional, mostrando o bom e o ruim do cotidiano brasileiro. Inspirado no neo-realismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, teve como principais nomes Cacá Diegues, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.

⁴⁶ A ditadura militar no Brasil ocorreu de 1964 a 1985. Durante esse período, muitos filmes sofriam com a censura militar, onde passavam por análise para definir se eram propensos a passar nas telas brasileiras.

guerra contra os tupinambás. Ao ser preso, um ataque ocorre e o francês se vê em meio a um conflito em que os tupinambás triunfam. Tentando explicar que é um francês por meio da fala, acaba sendo confundido com um dos portugueses, pois os franceses trazem presentes e ele não tinha nada. Porém, ele é salvo da morte iminente pelo seu conhecimento com canhões, fazendo os indígenas o acharem útil ao invés de matá-lo como os outros portugueses. Levando-o para a tribo, a fim de que ocorra um ritual antropofágico⁴⁷, que ocorrerá em oito luas, os indígenas acreditam que ganharão a sua força e conhecimento por meio desse ato.

Ao chegar na tribo, é recepcionado pelas mulheres e crianças, que curiosas, o veem como comida. Segundo a tradição tupinambá, é designada uma mulher para que o acompanhe durante seu tempo na tribo, até que esteja na hora de comê-lo. Assim, ele conhece Seboipepe, a viúva de Tapirucu, um dos indígenas mortos pelos portugueses e que buscam sua vingança.

A convivência dos tupinambás com os franceses é exposta quando um francês chega na tribo, trazendo presentes e sendo bem tratado pelas índias, mostrando que há um envolvimento pregresso de negócios entre eles. Em tom de consonância, os indígenas querem saber se o que o prisioneiro fala é verdade. O negociante francês mente, e diz tratar-se de um português e que podem comê-lo. Ao ser confrontado pelo francês capturado, o negociante promete tirá-lo de lá, se em troca, durante o tempo que ele passar com os tupinambás, junte madeira e pimenta suficiente para fazerem um trato.

Assim, o francês passa a viver juntando madeira, na esperança de sua volta ao lar. Após passar meses na tribo, o francês - que não chega a ter um nome pronunciado - acostuma-se com o estilo de vida dos indígenas e adere a cultura tupinambá, cortando o cabelo e barba, despedindo-se de suas vestimentas, tendo uma relação com Seboipepe e trabalhando com as mulheres no plantio. Quase como parte da tribo, o francês é reconhecido pelo chefe da tribo, Cunhambebe, como o português que seria enviado pelos deuses para fortalecê-los. O prisioneiro, após ser piada entre os homens da tribo por andar só com as mulheres, é tirado de sua “vida boa” e arrastado pelos cabelos para ensinar aquilo ao qual foi esperado. Há uma troca de

⁴⁷ A antropofagia era um ritual canibal, que era feita por causa das crenças de ganhar as forças de seus inimigos ao comê-lo.

conhecimentos entre os indígenas e o francês, em que ele ensina como funciona um canhão, enquanto aprende a usar o arco e flecha, e ir para guerra, matando portugueses.

Um dia, o negociante francês chega na tribo, trazendo mais presentes, entretanto, o chefe Cunhambebe quer pólvora para matar seus inimigos, não ficando satisfeito com as trocas. O francês capturado procura o negociante, e ao encontrá-lo, espera voltar para casa, sendo enganado mais uma vez. O negociante mente, sem interesse de libertá-lo e não concorda em levá-lo, alegando que Cunhambebe não permitiu. Assim, o francês procura outra forma de fazer um trato: com o tesouro que o marido póstumo de Seboipepe roubou dos portugueses e escondeu, em troca de dez barris de pólvora para si.

Ao fim da troca de mercadorias, ocorre uma briga pelo tesouro entre o francês e o negociante, que acaba por morrer. O prisioneiro então, segue com o barco do negociante até o navio francês, em busca de sua fuga, mas é impedido pelo grito de Seboipepe na praia, fazendo com que ele volte em seu encalço. Ele tenta levá-la, mas já é tarde demais e o navio some. Quando chegam na tribo, descobrem que Cunhambebe está furioso com as trocas de mercadoria sem valor como pentes e espelhos ao invés de pólvora, e ameaça matar o francês. Com o objetivo de ganhar tempo, o prisioneiro promete fazer pólvora com a ajuda dos deuses indígenas. Suas promessas funcionam e os indígenas acreditam que ele seja um deus, assim, o francês exige sua liberdade, que só lhe é concebida se ele lutar ao lado dos tupinambás contra os tupiniquins.

O prisioneiro luta, usando seu conhecimento com armas de fogo, e os tupinambás ganham a guerra, mas ao voltar a tribo, seu destino ainda é o mesmo: ser devorado. Seboipepe o leva para um ensaio de seu ritual, mostrando como vai acontecer, seduzindo até que tenham relações sexuais. Ao acordar o francês tenta fugir, mas é flechado na perna por Seboipepe, impedindo-o de partir. Ele é levado pela tribo, onde o ritual antropofágico começa, com os indígenas vestidos com penas e pinturas corporais, dançando e cantando. Ao final, ele é morto e devorado, evidenciando o destino brutal do prisioneiro francês.

5.1.1 Análise técnica

Como era gostoso o meu francês é um longa-metragem de *live-action* gravado nos anos 70, e por isso, possuiu referências de sua época. É importante compreender o momento histórico que se passava a criação do filme, como o tropicalismo⁴⁸ e o manifesto antropofágico⁴⁹ de Oswald de Andrade⁵⁰ que estavam em alta, e contribuíram para a visão inserida no filme de Nelson Pereira dos Santos. Tal como, o filme se sustenta em relatos históricos de viagens ao Brasil, na época da colonização, como Hans Staden⁵¹, e as ilustrações de Theodore de Bry⁵², que são mostradas logo no início durante os créditos.

O filme começa com uma narrativa em *off*, introduzida com um tom de notícia jornalística, onde um narrador lê uma carta de Villegagnon a Calvino, datada de 31 de março de 1557:

Últimas notícias da França Antártica enviadas pelo Almirante Villegagnon. O país é um deserto e inculto, não há casas nem tetos e quaisquer acomodações de campanha, ao contrário, há muita gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia nem humanidade, muito diferentes de nós em seus costumes e instrução, sem religião, nem conhecimento da honestidade ou da virtude, do justo ou do injusto, verdadeiros animais com figuras de homens. Mas há principalmente a vizinhança dos portugueses, que, não tendo conseguido conservar a sua possessão, não podem admitir que nela estejamos e nos dedicam ódio mortal. É preciso, portanto, ter paciência, firmeza e caráter. É preciso exercitar meus homens em um trabalho contínuo. E Deus não tardará em proteger tais esforços e dedicação. Por isso, nos transportamos para uma ilha situada a duas léguas da terra firme e nós estabelecemos, de modo que, impossibilitados de fugir, fiquem os nossos homens a caminho do dever. E como as mulheres só vêm acompanhadas dos maridos, a oportunidade de pecar contra a castidade se acha afastada. Mas acontece que 26 mercenários, incitados por sua cupidez carnal, contra mim conspiraram. Evitamos a realização de seus intentos, mandando ao sem encontro cinco

⁴⁸ Movimento musical que surgiu na década de 60 no Brasil. Com a proposta de misturar as influências da cultura pop e vanguardista do concretismo com influências estéticas. Os maiores nomes do movimento foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, entre outros.

⁴⁹ Manifesto literário escrito por Oswald de Andrade em 1928. Tinha como objetivo se alimentar dos valores artísticos da cultura exterior e transformá-la em uma cultura tipicamente brasileira.

⁵⁰ José Oswald de Sousa Andrade, foi um escritor, poeta e dramaturgo brasileiro e um dos grandes nomes do modernismo literário no Brasil.

⁵¹ Hans Staden foi um navegador alemão, que durante o século XVI, veio ao Brasil e foi preso pelos tupinambás. Ficando cativo por meses para ser utilizado em um ritual antropofágico, conseguiu escapar ao ser resgatado por um navio francês.

⁵² Theodore de Bry foi um gravador, editor e ouvires do século XVI que ficou conhecido por seus desenhos do Novo Mundo.

criados armados, o que os atemorizou, ao ponto de se tornar fácil desarmar e prender quatro dos principais chefes, fugindo os outros a se esconder depois de abandonarem as armas. No dia seguinte libertamos um deles de suas correntes, a fim de que pudesse melhor defender sua causa. Mas, ao ver-se livre, deitou-se a correr e jogou-se ao amor, afogando-se.” (NARRADOR, 00:00:26 - 00:03:50)

A introdução de uma narração em *off*, com um narrador que não é um personagem direto no filme, é uma forma de construção da narrativa para situar o espectador em um plano histórico da trama, explicando de maneira rápida e sucinta as ações e consequências que levaram o personagem principal, o francês, ao seu destino. Em seguida, é mostrado os créditos do filme, que não estão inseridos por acaso, e sim, mostrando ilustrações de indígenas em um ritual antropofágico (figuras 2 e 3), com a sonoridade de plano de fundo de indígenas cantando e tocando. Os elementos não diegéticos⁵³ (Bordwell e Thompson, 2013) utilizados aproximam-se da trama da narrativa, por meio das ilustrações.



Figura 2. Ilustrações de Theodore de Bry nos créditos do filme.

⁵³ Em uma narrativa, está presente os elementos diegéticos (componentes que retratam a realidade, como pessoas e objetos) e os não diegéticos (componentes trazidos de fora do mundo da história, como trilha sonora e créditos).



Figura 3. O destino final do francês.

Ao se observar o enredo, é notável a busca de Nelson Pereira dos Santos pela autenticidade da história. As falas são de acordo com a origem de cada personagem, sendo assim, o francês fala em francês, os portugueses falam português, e os indígenas falam em tupi, e a partir da evolução da trama, o francês também aprende a falar em tupi. Desse modo, a compreensão entre os personagens muitas vezes é mal entendida, causando confusão entre eles, e consequente prisão do personagem principal. Pode-se observar como um modo de o espectador se conectar com o enredo, observado através do olhar do francês.

Mais uma vez, os elementos não diegéticos são utilizados para contribuir com a construção do filme. Durante toda a narrativa do filme, frases são expostas em um fundo preto, com a citação de seu autor, equivalendo a notas de rodapé em um livro (figura 4). São frases de cartas e documentos históricos e que não estão ali por acaso, aparecendo de acordo com o seguimento na trama, adicionando contexto para o enredo. Os relatos de viajantes ao Brasil Colônia em um fundo preto se somam às imagens que o filme apresenta, dando um corte na narrativa, para atentar-se à realidade vivida pelos autores. Na imagem a seguir, uma das citações que aparecem ao longo do filme, dado por Abade Thevet⁵⁴, mostrado no início da história, após o francês ser jogado ao mar pelos portugueses.

⁵⁴ Frade, explorador e escritor francês que veio ao Brasil no século XVI e escreveu sobre os costumes indígenas do país.

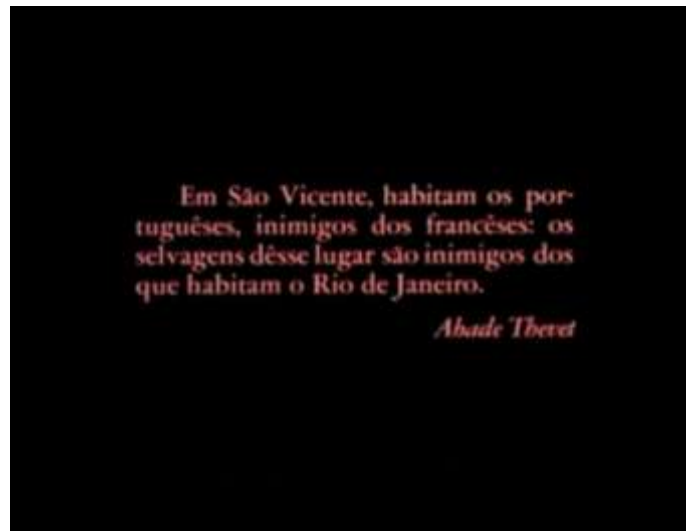


Figura 4. Relatos de viajantes ao Brasil, dando contexto histórico ao filme.

Os planos cinematográficos são desenvolvidos na maioria em planos-sequências curtos, dando uma estética documentarista, onde a câmera acompanha todos os movimentos dos personagens. Essa técnica, pode ser considerada outro elemento da construção da forma fílmica, colocando o espectador com o olhar voltado a um realismo estético, nos quais os cortes dos planos-sequências acompanham o movimento do personagem, dando linearidade. Nas construções dos objetos de cena, não há uma organização visual ou equilíbrio, visto que a câmera acompanha o personagem. Ao se movimentar, a câmera segue a ação do personagem, seja em sequência, ou em *zoom in* e *zoom out*, para dar destaque as falas. Os planos estáticos, logo se movimentam para levar o espectador junto com a movimentação do personagem, ou seja, se os personagens mantem-se estáticos, a câmera fica parada, mas ao movimentar-se, o plano-sequência se inicia. Com poucos planos detalhes, o filme se configura em dar atenção a fala dos personagens.

A direção de arte é composta por um realismo estético, no qual os indígenas andam completamente nus, apenas com pinturas e colares pelo corpo, vivendo em ocas de barro e palha, e dormindo em redes e os europeus, com suas vestimentas da época (figura 5). A nudez não é vista de forma erótica e objetificada. Tanto homens e mulheres expõem suas genitálias, mas não trata-se de ser o enfoque principal da trama. A nudez foi vista como algo natural, visto que é da natureza dos indígenas a falta de vestimentas, e tendo o

francês aderido durante seu tempo na tribo, respeitando a tradição indígena sem questionar.



Figura 5. O francês, Seboipepe e o negociante francês, respectivamente.

A trilha sonora é composta por sons ambientes, que são mesclados por uma inserção de som de músicas com melodias e toques indígenas. A apresentação de danças e canções indígenas são mostradas em cenas dos rituais indígenas tupinambás, dando maior autenticidade a obra cinematográfica.

Com uma narrativa restrita a visão do francês em grande parte do filme, o enredo possui uma linearidade cronológica, onde não há *flashback*⁵⁵ ou *flashforward*⁵⁶. As construções e elementos utilizados formaram um filme de ficção que possui características de documentário, que tenta se manter fiel a historiografia e cultura da época, sem grandes estereótipos, focando na convivência do francês com os indígenas, sem criticar as tradições antropofágicas.

5.1.2 Análise da linguagem

A análise fílmica definida para esse tópico foi estabelecida com o objetivo de investigar as formas narrativas representadas no filme. É uma análise teórica sobre as formas utilizadas na construção do imaginário no filme, e especificamente, na imagem da mulher indígena brasileira. Como observador

⁵⁵ Evento que ocorreu no passado.

⁵⁶ Evento que ocorrerá no futuro.

no Capítulo 4 desta monografia, para a metodologia de análise serão utilizados três tópicos para o estudo: 1) representação; 2) posta em cena; 3) identidade.

Em “Como era gostoso o meu francês”, a introdução das mulheres indígenas dá-se a partir dos “00:16:55” minutos do filme na cena em que o francês, após ser capturado pelos tupinambás, adentra a aldeia, e as índias estão trabalhando na plantação, carregando cestas pela cabeça. Sua chegada é motivo de comemoração e risadas para as mulheres e crianças, sendo seguido, tocado e mordido por elas (figura 6), pois o mesmo era visto como comida. Na sequência da cena, os diálogos sobre a chegada do francês são:

- Ai vem Cunhambebe!
- Nossa comida veio andando.
- Venham ver o que eu trouxe para comer.
- Escravo bonito!

(00:16:55 a 00:17:17)



Figura 6. O francês sendo mordido, rodeado de mulheres indígenas.

A primeira representação observada é a introdução do universo feminino indígena por meio da inocência e curiosidade. O chefe da tribo permite que as mulheres mexam com o francês sem se preocupar, pois ele era um brinquedo para elas. A inocência das mulheres é vista como despreocupante, pois o gênero feminino é entendido como inofensivo para os indígenas.

O cabelo é um elemento de diferenciação de gêneros, onde a mulher tem cabelos longos, e o homem tem a cabelo em formato de cuia, raspada no centro. As vestes se diferenciam em pequenos detalhes, pois a nudez é para ambos os sexos, em que uma representação de calcinha é inserida no figurino feminino, e nos homens não é apresentado.

Como protagonista, temos a indígena Seboipepe, que é designada ao francês como sua esposa durante as oito luas até seu ritual. Fica a seu encargo cuidar, acompanhar, dar prazer e ensinar as normas vividas pela tribo tupinambá. Na primeira noite em que estão juntos, Seboipepe tenta ter relações sexuais com o francês, que a repele. Sua sexualidade é exposta, mostrando sua predileção por sexo. A representação da sexualidade feminina é característica com a já mencionada posteriormente no Capítulo 2 desta monografia, as mulheres da tribo são entendidas como as esposas do lar, que cuidam dos trabalhos domésticos, dos filhos e satisfazem seus homens. Enquanto os homens vão à guerra, caçam, pescam e tomam as decisões da tribo, é encarregado às indígenas, os trabalhos manuais, como a plantação.

Em uma sequência do filme, o francês ao passar muito tempo acompanhando de Seboipepe e as outras índias, fazendo os trabalhos considerados femininos e infantis, sofre deboche por parte dos outros índios, que riem por seu comportamento considerado feminino para um homem, onde as próprias mulheres da tribo, também compartilham do pensamento masculino, rindo do francês. Após contarem para o chefe Cunhambebe da situação, com raiva, ele puxa o francês pelos cabelos e leva-o embora junto com os outros índios (figura 7). Seu trabalho passa então a ser o dos homens.

- Trabalhava sozinho com as mulheres e crianças, já que os homens estavam ocupados com a caça e a pesca e preparando-se para a guerra. Os velhos costumes.
- Olhem o português! Só anda com as mulheres.

(00:34:40 a 00:36:41)



Figura 7. O francês sendo arrastado pelos cabelos.

Mesmo em uma obra cinematográfica ficcional, na qual a história se passa há 500 anos, o patriarcado é representado e impregnado na cultura do povo indígena do filme. Ser mulher era visto como piada.

Outra representação feminina observada, é a da fragilidade emocional. Os homens indígenas mostrados na obra, em sua grande maioria possuem uma compostura séria, bruta e viril. Em uma das sequências, quando o negociante francês chega à tribo, as índias se deitam ao chão, chorando, lamuriando sobre a morte de seus entes e as dificuldades que ele teve que enfrentar para chegar até elas (figura 8). As indígenas levam comidas e acariciam o negociante, contando como sofreram longe dele. O diálogo segue:

- Como é bom, o nosso amigo vem de tão longe só para ver a gente. Quantos perigos enfrentou só para chegar até nós! Desde que nosso amigo foi embora, sofremos muito. Muitos dos nossos morreram na mão dos inimigos. Que triste estão os nossos mortos hoje. Não verão os lindos presentes que o nosso amigo trouxe para nós.

(00:22:02 a 00:22:54)



Figura 8. Índias chorando em volta do negociante francês.

A figura feminina expressa a sua fragilidade emocional ao chorar, um elemento determinante na construção do imaginário do universo feminino. Durante o choro, o chefe Cunhambebe apenas observa rígido, mandando elas pararem para poder conversar com o negociante. O domínio emocional é, então, um componente da virilidade masculina.

Por tratar-se de uma obra ficcional, as informações inseridas no filme sobre a cultura indígena da época são pouco concretas. A realidade das normas sociais dos tupinambás não são o ponto de estudo, e sim a visão concebida pelo diretor no conjunto da obra cinematográfica. Os

questionamentos tratados são acerca de como foi inserido o cerco social da mulher no filme.

Na verdade, caberia questionar quais são as possibilidades de atingir esse ideal de "documentação da realidade" mesmo em filmes que expressamente se colocam nesta perspectiva. A escolha aqui provisória é a de manter a dúvida e tentar extrair dela o máximo de elementos possíveis. (SILVA, 2007)

A identidade da mulher indígena no enredo configura-se com o imaginário social. Os personagens indígenas, tanto feminina quanto masculina, são representados por não-indígenas. As peles pintadas com uma cor avermelhada e arquétipos parecidos (olhos escuros, cabelos pretos e alisados) não são suficientes para dar a verossimilhança de serem povos indígenas autênticos. Interprete de Seboipepe, Ana Maria Magalhães é uma atriz branca, nascida no Rio de Janeiro, sem descendência indígena. A utilização de uma atriz branca para o papel de uma indígena, reforça o conceito de *whitewashing*, tendo uma apropriação cultural com pouca representatividade dos povos indígenas. O diretor Nelson Pereira dos Santos procurou manter autenticidade da história ao utilizar a linguagem tupi, mas ao escolher a imagem do personagem, determinou uma atriz branca, refutando o conceito da verossimilhança física da personagem.

A representação da identidade do universo feminino indígena é retratada em uma narrativa despretensiosa de mulheres indígenas inofensivas, emocionais e de independência sexual, sem focar na erotização e objetificação feminina, mas vistas como inferiores aos homens. Porém, Nelson Pereira dos Santos guarda para Seboipepe a identidade da mulher indígena fiel à cultura de seu povo. Independente e destemida, que mesmo após criar laços com o francês, não tem receio de atirar uma flecha, impedindo-o de fugir, e o comendo com um sorriso no rosto. Sua importância no enredo é fundamental, pois é o que leva o espectador a compreender a cultura tupinambá através dos olhos indígenas, sem enaltecer o rito antropofágico como algo desumano.

5.2 *Iracema - Uma transa amazônica*

Dirigido por Jorge Bodanzky⁵⁷ e Orlando Senna⁵⁸ o filme foi gravado em 1974 e finalizado em 1976, nas terras onde a construção da Rodovia Transamazônica⁵⁹ estava ocorrendo. O período histórico em que o Brasil se encontrava era de ditadura militar, e por isso, a obra cinematográfica, que foi um marco do cinema moderno, sofreu com a censura, demorando mais de 6 anos para ser lançado comercialmente, onde os diretores tiveram que fazer sessões clandestinas para o filme ou com mostras no exterior, participando de diversos festivais cinematográficos.

Com um olhar de denúncia, “Iracema - Uma transa amazônica” mostra uma realidade diferente que era mostrada na época sobre a Transamazônica, que era vista como o futuro do Brasil na mídia comandada pelos militares. Bodanzky e Senna, denunciam os impactos negativos, como a miséria, prostituição, grilagem e desmatamento nas rodovias da Amazônia, onde temos a protagonista Iracema, como centro do enredo.

Diferente do livro homônimo de José de Alencar⁶⁰, a obra conta a história de Iracema, uma cabocla⁶¹ ribeirinha de 15 anos, que acompanhada de sua família, vai de barco até Belém ver o Círio de Nazaré. Acostumada com a vida simples nos ribeiros do rio, ao chegar à cidade grande, se encanta. Ela abandona os familiares, tentando a sorte ficando em Belém. Para conseguir sobreviver em frente a pobreza, Iracema decide se prostituir, passando noites em bares e boates. Ela conhece outras mulheres com situação semelhante e com experiência, que durante conversas, levam-na a tentar a vida na estrada em busca de cidades grandes como São Paulo e Rio de Janeiro.

Em uma noite, quando sai para uma boate, ela conhece Tião Brasil Grande, um caminhoneiro sulista que vive de carregar madeira nas estradas do

⁵⁷ Jorge Bodanzky é um roteirista, diretor e fotógrafo paulista que ganhou conhecimento pelos seus filmes e documentários com temáticas sobre o meio ambiente, com um olhar de denúncia. “Iracema - Uma transa amazônica” foi um de seus maiores sucessos. A filmografia de Bodanzky está nos anexos dessa monografia.

⁵⁸ Orlando Senna é um cineasta e escritor baiano. Foi Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, tendo trabalhos governamentais no audiovisual brasileiro. A filmografia de Senna está nos anexos dessa monografia.

⁵⁹ Rodovia criada durante o Governo Médici, que percorria do Amazonas à Paraíba.

⁶⁰ José Martiniano de Alencar, foi um escritor brasileiro romancista, que iniciou os romances com temática histórica indígena. O livro “Iracema” foi um de seus grandes romances de sucessos.

⁶¹ Categoria étnica da mistura de indígenas com outras etnias.

Brasil. Tião acredita que a construção da Transamazônica seja o significado da prosperidade do Brasil, fazendo propaganda positiva aonde passa.

Ao se encontrarem, Iracema o segue durante suas viagens, na esperança de conseguir algo melhor para si nas estradas brasileiras. Ciente de sua menoridade, Tião se envolve intimamente com Iracema, mas sem se importar com sua segurança, levando-a a conhecer seu dia-a-dia, observando seus negócios. Sem hesitar, em uma noite, ele se cansa dela e decide abandoná-la em um prostíbulo de beira de estrada, largando-a à própria sorte.

Iracema passa a viver sozinha como prostituta, mantendo-se de caronas pelas estradas da Rodovia Transamazônica. Em uma das cidades interioranas, ela e uma amiga, saem de avião para encontrar clientes americanos em uma fazenda de gado, e mostra-se que ocorrem contratação de pessoas em situação de escravidão no terreno. Tentando voltar, acabam sendo enganadas, voltando na traseira de um caminhão, acompanhadas de várias pessoas. Durante a viagem, Iracema é largada e volta sozinha até outra cidade.

Ela conhece uma costureira que tenta fazê-la mudar de vida, insistindo que ela ainda é nova para aprender e ser costureira, onde ela ensinaria Iracema. Nesse ponto, Iracema desacreditada, crê que está muito velha para isso, e que sua sina é vagar pelas estradas sem rumo, achando que não é capaz de aprender ou de merecer outro estilo de vida.

Vivendo na miséria, Iracema reencontra Tião, que está de passagem pela estrada Transamazônica. Melhor de vida, ele agora faz carregamento de gado, e que ao reconhecê-la, enfoca na mudança do aspecto de Iracema, que ficou “feia, pobre e desdentada”. Ao ir embora, Tião nega qualquer ajuda a Iracema, largando-a na estrada. Iracema permanece e seus xingamentos em meio a estrada de terra, com a fumaça do caminhão se dissipando mostram o destino final da personagem, que acaba sem conseguir melhorar de vida.

5.2.1 Análise técnica

O longa-metragem de *live-action* “Iracema - Uma transa amazônica”, em um contexto histórico, foi gravado nos anos 70, durante a ditadura militar. Igualmente ao filme analisado no tópico anterior, sofreu com a censura, sendo liberado sua exibição anos depois de sua conclusão. Porém, diferente de

“Como era gostoso o meu francês”, a obra cinematográfica de Bodanzky e Senna não foi censurada por ter conteúdo de nudez explícita, mas sim pela narrativa de caráter de denúncia dos impactos negativos da Transamazônica. Enquanto o governo Médici⁶² exaltava a prosperidade do Brasil por conta das construções exacerbadas da rodovia, o filme expunha uma visão contrária de miséria e prostituição que os habitantes próximos viviam.

Com narrativa original, o próprio título do filme é uma afronta à ditadura, em que “uma transa amazônica” é uma clara analogia à Rodovia Transamazônica, pois o filme não tem enfoque em conteúdo sexual ou ao pornochanchada, tão comum à época, e que pode ser pensado ao observar o título. É um trocadilho para a prostituição vista nas estradas da rodovia.

A linguagem de documentário é presente, e o filme é um dos precursores do estilo docudrama⁶³ (FUENZALIDA, 2008). Com um enredo que se passa no mesmo período histórico em que é gravado, o filme se inicia com dizeres em um fundo preto (figura 9) que colocam em contexto a situação da obra. O caráter de denúncia é reforçado desde o início da trama, explicando o cenário histórico.

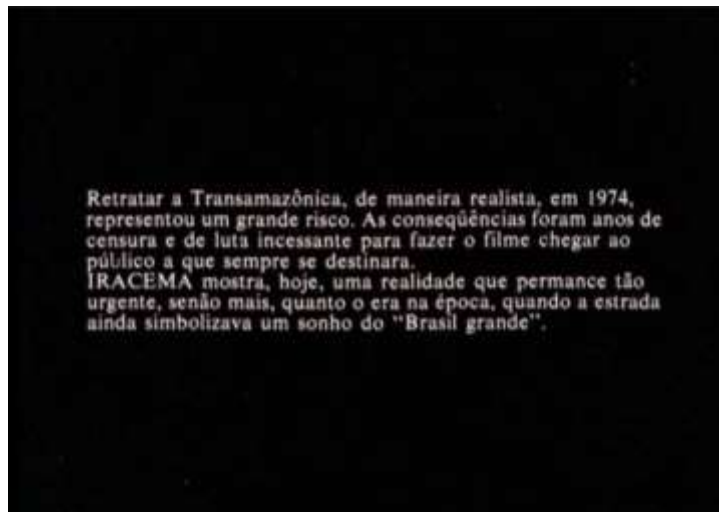


Figura 9. Dizeres no início do filme.

Ao iniciar o enredo, os créditos iniciais são passados em fundo preto, com a trilha sonora de o som de um motor de barco que vai ficando cada vez mais audível. É introduzida a imagem da selva amazônica em um plano-sequência da família de Iracema no barco que tem os dizeres “Graçasadeus”,

⁶² Emílio Garrastazu Médici foi presidente do Brasil de 1969 a 1974.

⁶³ Gênero de cinema que designa a ficção que utiliza elementos de documentário.

andando sobre o rio. Em seguida, enquanto imagens do barco chegando em encostas de rio, mostrando a realidade da vida das famílias ribeirinhas, o som de uma narração off de um programa de rádio informativo é inserido:

Neste momento a Marajoara tem a satisfação em apresentar mais um programa "Alô interior", sempre carregadinho de mensagens. E agora as mensagens para o interior do Estado. Atenção javienses e demais municípios vizinhos. Alô alô javienses e demais municípios vizinhos! Convite: a diretoria da irmandade e Nossa Senhora de Nazaré de Arapixi, convida as autoridades estaduais e municipais e o povo de um modo geral, para os festejos profanos e religiosos que realizar-se durante o círio de Arapixi dia 6 do corrente, acompanhado pelo frei Feliciano. Agradece pela diretoria, Raimundo Barbosa das Neves, presidente. Alô alô rio Xipaya, Marajó. Mensagem para o rio Xipaya, Marajó. Peço que venhas com urgência que teu esposo foi internado ontem para fazer operação. Assina, Lucimar M Silva. Atenção Jaracuera Grande em Cametá. Mensagem para Dona Ester. Alô alô Dona Ester em Jaracuera Grande em Cametá. Querida esposa, cheguei bem, viagem ótima. Nossos filhos todos bons graças a Deus. Alô alô Igarapé Miri, rio Meruaçu. Alô alô Benedita Rodrigues Ferreira. Alô alô Benedita Rodrigues Ferreira de Igarapé Miri, rio Meruaçu. Manda apanhar-me amanhã pela manhã na cidade de Igarapé Mirim como sem falta. Assina, Manuel Ferreira, o caboclinho. Alô alô Fazenda Ucuuba, mensagem para Feliciano. Aviso que sua mãe amputou o lado da perna, mas já está fora de perigo, porém, continua no hospital. Assina, Sara Boulhosa.

(NARRADOR, 00:03:30 a 00:05:47)

A narração em off inserida fortalece o conteúdo informativo que o filme trata. Percebe-se que as famílias ribeirinhas, mesmo isoladas, encontram um meio de comunicação para continuarem informados das ocorrências das cidades, por meio do rádio. Iracema se banha no rio, junto de sua família, e seus familiares trabalhando na venda de açaí, e seguindo para o Círio de Nazaré⁶⁴ em Belém. As sequências de imagens, que tratando-se de uma ficção - não fosse pela presença da atriz Edna de Cássia, interprete de Iracema - acreditaria ser um documentário sobre o estilo de vida dos ribeiras.

Com planos abertos em movimento, a obra introduz imagens dos arredores do rio, da floresta, da cidade, das estradas, de acordo com a direção que se coloca o elemento de condução, ora seja no barco, ora seja no caminhão, como se fosse um documentário. As construções narrativas são formadas com a linguagem da câmera, que ao longo da trama, tem o objetivo de mostrar a realidade, seja boa ou ruim. Para as falas dos personagens, a câmera fica estática, observando em planos abertos, a conversa entre eles, movimentando-se brevemente para dar enfoque ao redor, como se não tivesse

⁶⁴ Procissão católica em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré.

roteiro. Com *zoom in* e *zoom out*, os planos detalhes servem como aproximação do espectador com o personagem, acompanhando os movimentos e olhares, uma forma fílmica que retoma a estética realista. As falas dos personagens, muitas vezes, ficam como plano de fundo de imagens, como um narrador subjetivo, dando caráter documentarista à obra.

A utilização de atores não profissionais e desconhecidos da época, como Edna de Cássia para a personagem principal, dão verossimilhança à construção do enredo, como se os diretores estivessem acompanhando a vida de “pessoas reais”. A maquiagem do espaço é quase nula, com interferência direta de elementos exteriores para enfatizar. A criação da arte percebe-se mais no figurino, onde temos Tião Brasil Grande, como o personagem análogo à ditadura, que veste, por exemplo, uma camisa com os dizeres “Transamazônica, gigante da selva” (figura 10) e adesivos em seu caminhão com as frases “Do destino ninguém foge” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”⁶⁵.



Figura 10. Tião com a camisa escrita “Transamazônica”.

Iracema é a representação da cabocla, e por isso, os traços indígenas culturais são poucos retratados. As influências urbanas são elementos centralizadores no figurino de Iracema, usando roupas comuns à época. A transformação de Iracema de menina para mulher, do início ao final da trama, é notada a partir da disparidade das roupas, que antes usava vestidos simples, para a utilização de roupas curtas, justas e decotadas (figura 11 e 12).

⁶⁵ Slogan ufanista conhecido por vangloriar excessivamente o Brasil na época da ditadura militar. Era utilizado para aceitar a ditadura, ou para deixá-lo para aqueles que eram contra o regime.



Figura 11. Iracema antes de chegar à Belém.



Figura 12. Iracema na cena final.

A concepção da nudez é vista como forma de denúncia à situação que as mulheres vivem, sem focar no erotismo, e sim na prostituição crua. A nudez de uma menina de 15 anos é evidenciada com o objetivo de condicionar o espectador a sentir inquietação e não prazer.

Com um formato mais simples, a sonoplastia do filme baseia-se em sons diretos e ambientes. Poucos são os elementos diegéticos que influenciam na construção da narrativa. Em suma, a trilha sonora é composta por músicas ambientes, como por exemplo, quando Iracema e Tião se conhecem em uma boate e dançam ao som de “Você é doida demais” de Lindomar Castilho.

Brevemente é observado a junção de músicas às imagens de fundo com paisagens da Amazônia, em um estilo *road movie*⁶⁶.

A narrativa irrestrita e linear de “Iracema - Uma transa amazônica” vem com a proposta de exaltar a realidade da Rodovia Transamazônica que o Governo não queria mostrar. A estética documentarista do enredo enfoca na denúncia da miséria e prostituição que ocorriam na beira das estradas, usando do protagonismo de Iracema para recompor a situação que as mulheres sofreram ao tentar uma vida melhor na cidade grande.

5.2.2 Análise da linguagem

No livro de José de Alencar, conta-se a história de Iracema, uma indígena que encontra um guerreiro colonizador chamado Martim (Alencar, 1865). A história de amor entre os dois é a simbologia da miscigenação brasileira, onde um homem branco europeu se apaixona pela bela índia. E não atoa, é o nome dado à protagonista do filme de Bodanzky e Senna. Iracema é um anagrama para América, e na história de Alencar, mostra a mistura de etnias e o sacrifício de Iracema por seu filho com Martim, Moacir. Em análise literária, Moacir é a representação do povo brasileiro, um caboclo.

No filme “Iracema - Uma transa amazônica”, não se trata da história de José de Alencar, mas está presente a representação semelhante de uma Iracema indígena que sofre com as consequências que “o mundo colonizado” traz. Mulher cabocla, Iracema representa a mistura de etnias no Brasil contemporâneo dos anos 70. No início do filme é uma jovem inocente, que ao longo do enredo vai se transformando em mulher, de acordo com sua proximidade com a cidade grande e seu encontro com Tião.

O filme foi rodado em três blocos, em sequência. A justificativa que Bodanzky dá pela escolha é que, desta forma, a atriz entenderia melhor a evolução de sua personagem. O primeiro bloco mostra a chegada da família ribeirinha até Belém para negociar sua colheita no mercado Ver-o-Peso. “Esse bloco conclui com a chegada de Iracema ao Ver-o-Peso, seu desligamento da família e primeiros contatos com o mundo da estrada” (MATTOS, 2011, p.173). O segundo bloco mostra a trajetória da personagem a partir do momento que conhece Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio). O terceiro bloco trata dos problemas sociais enfrentados por ela após o abandono de Tião. (JÚNIOR, 2015)

⁶⁶ Gênero cinematográfico que se refere aos filmes que tem como uma viagem na estrada o elemento principal da trama.

A introdução do universo indígena feminino no filme, inicia-se na primeira cena. A chegada do barco da família de Iracema mostra a rotina daqueles que vivem nas ribeiras dos rios do Pará, colhendo açaí, pescando e vendendo o que podem para sobreviver. Com uma visão mais atual, observa-se uma indígena que não vive na floresta, nua, caçando com sua tribo, saindo dos estereótipos comuns do imaginário indígena. Trata-se de uma protagonista indígena que não gosta de ser chamada de índia. Em uma cena, onde Iracema e Tião tomam banho no rio, ele a indaga sobre sua descendência:

- Me dá essa toalha aí.
- Mas não vai sujar ela com essa meleca que tá saindo da tua cara.
- Porque? Toda mulher usa, como é.
- Mas é uma porcária.
- Porcaria nada.
- Ainda mais uma índia ficar usando esses trens.
- Eu não sou índia não.
- O que que tu é? Tu é branca?
- Sou.
- Filha de inglês?
- De inglês não, mas de brasileiro.

(00:45:55 a 00:46:25)

Uma protagonista indígena que não se considera indígena. A negação de sua descendência pode ser considerada pelo preconceito existente entre não ser branco nem indígena, mas sim uma mistura (Júnior, 2015). Ao falar que ela é filha de brasileiro, nota-se um rebaixamento à cultura indígena, uma contradição de não querer ser indígena. Como a única mulher indígena presente no filme, é notório o desenvolvimento da personagem ao longo da trama.

A mudança de Iracema de menina para mulher, é percebida na alteração do estilo do figurino. Inicialmente, há a representação de uma menina de 15 anos, que possui uma virgindade existencial sobre o mundo. Ao chegar à cidade grande, ela se encanta, vendo músicos ao vivo e indo em festas, onde se diverte com os homens que se aproximam dela. Abandonar sua família e decidir viver em Belém se prostituindo, é somada com as novas roupas e atitudes de Iracema. Na sequência em que conversa com uma prostituta mais velha, enquanto se arrumam, Iracema está sentada passando maquiagem no rosto (figura 13). O diálogo entre elas se dá pela insatisfação de sua amiga:

- To de saco cheio!
- Saco cheio porque, oras?
- Não aguento mais viver aqui. Eu quero sair daqui, andar.
- Quer ir para onde?
- Quero ir para São Paulo.
- São Paulo? Que que tu vai fazer em São Paulo se o Rio é melhor?
- Não tem essa de Rio melhor não. Eu quero mais é ir pra São Paulo. Você sabe que no ano passado, eu peguei uma carona e já tava até em Goiás.
- Tu tem tanta vontade de chegar em São Paulo e nunca vai chegar.
- Mas não sei porque, peguei uma carona ao contrário e quanto vi já estava de novo nessa merda de Belém. Você conhece a Creuza?
- A sim aquela lá da aldeia?
- É aquela mesma. Aquela menina já viajou pelo Brasil inteiro, a mas ela quando diz que faz, faz mesmo. E eu vou fazer a mesma coisa.
- Você vai seguir o conselho da Creuza?
- Não, não vou seguir o conselho da Creuza não que eu não sou piolho. Agora que eu vou pegar uma carona e vou chegar em São Paulo eu vou. É só pegar a reta.
- A coitada de ti.
- Ora Iracema você pensa o que? Você vai ficar plantada aqui? Eu não enterrei meu umbigo aqui, não vou ficar aqui de jeito nenhum.
- Você vai pensar que vai chegar dura em São Paulo?
- A vou chegar em São Paulo e logo logo você me vê aqui garota. To te mandando fotos, to te mandando... venho aqui te visitar. Venho, vou comprar um carrinho e oh, quando você vê eu to chegando aqui. E venho te buscar.
- Eu é que não vou.
- Ora menina, viajar é uma beleza. É porque você nunca saiu daqui, qualquer hora que você sair daqui você vai ver como é que é bom. Ai você não quer mais ficar. Agora plantada aqui é que eu não vou ficar, de jeito nenhum. Logo, logo eu tô aqui de volta para uns passeios. Eu vou, mas quero ir para voltar, não vou me enterrar por lá não que eu não sou disso não. Meu negócio é viajar, é correr as terras.
- Esse negócio de correr terra, você ainda vai se dar muito mal.
- Mal porquê? Ora, se a Creuza viaja, a Umbelina viaja também, porque que eu não posso? Eu já fui até Goiás, eu só tô aqui porque peguei a carona ao contrário.
- Pois é isso que eu te falo, tem tanta vontade de chegar em São Paulo e só chega no meio do caminho.
- A não, se você está se baseando em uma história que e te contei, ainda vou mais longe. E tu o que pretende fazer? Tu vai ficar aqui enterrada?
- É.
- Enterraste teu umbigo aqui? Ai menina, tu não sabe o que é bom, se tu vê esse pessoal na revista. Eu também vou sair na revista, vou entrar pro show dos artistas;
- Coitada de ti.

(00:31:51 a 00:35:21)



Figura 13. Iracema passando maquiagem.

O destino final de Iracema, que segue o conselho da amiga, é aquele profetizado por ela mesmo no início do filme, que não tem um final feliz. Outra posta em cena característica da mudança da representação de Iracema são as roupas e o cigarro (figura 14).



Figura 14. Iracema fumando ao lado de Tião.

Na história brasileira o processo de aculturação indígena iniciado na época do descobrimento, e que continua até os dias atuais, tem como cena rotineira a exploração sexual da mulher índia pelo homem branco, o que acaba por levá-la à prostituição quando suas aldeias estão próximas às cidades. (BERARDO, 2006)

A sexualidade de Iracema é outro ponto na trama. Por ser uma menina de apenas 15 anos, a nudez é usada para causar impacto, causar desconforto, ao ver uma menor em tal situação, perdendo sua inocência. Ao seguir viagem com Tião, e ser usada por ele apenas como objeto sexual, denuncia a troca de

interesses entre eles. Enquanto Iracema o usa para pegar a estrada, ele a usa para cessar seus desejos carnavais. Após se cansar de Iracema, ele a larga na beira da estrada, sem se importar com seu destino. A mulher é descartável para Tião.

As consequências do abandono de Iracema, levam a protagonista a sofrer diversas situações, como apanhar de outras mulheres por ciúmes, ser mandada embora de prostíbulos por ser menor de idade, ou seja, não é aceita em nenhum lugar. Não é a fragilidade do abandono de Tião que a afeta, pois o relacionamento entre Tião e Iracema não era romantizado. A narrativa da personagem não fala sobre achar um homem para ser feliz, mas sim, de Iracema se encontrar nela mesma. Em outra cena, vemos Iracema em uma cidade, onde uma costureira tenta fazê-la largar a vida de prostituição, tentando incentivá-la a ser costureira. O diálogo entre elas segue:

- O Iracema venha trabalhar comigo, é muito bom. Olha eu tenho semana que eu chego a fazer 160 cruzeiros por semana. Outra semana faz mais, outras faz menos, então é bom. Você é uma menina nova, pode aprender e trabalhar. Estar adiante você está ganhando, dentro de casa, sossegada.
- Não mais é que eu já to muito velha.
- Que nada menina, não tem nada com isso não. Você pode aprender a trabalhar, você é uma criança ainda.
- Criança? Eu já estou muito velha para esses negócios. Não é caso de velhice, é porque Deus não quis eu fosse costureira. A minha sina e outra. Correr mundo. Andar por ai sem rumo.
- Que nada. Se conforme com a sua sorte. Peça fortuna a Deus e vamos trabalhar.
- Nada entra na minha cabeça desse negócio de costura e bordado, eu não sei fazer nada disso, só sei correr mundo.
- Mas eu tenho a minha paciência. Eu ensino você com muita paciência. Com cuidado. As vezes Deus ajuda que você aprende. Nada pra Deus é impossível.
- Eu sei, eu sei que nada pra Deus é impossível. Sei lá, eu acho que isso não vai dar pra mim não.
- É, então é problema seu né.

(01:18:13 a 01:19:45)

Iracema acredita que não pode ser outra coisa, ou ter outra vida. Ela crê que sua sina seja ser prostituta. Considerando que a personagem tem 15 anos, e acha estar muito velha para aprender outra coisa. A contradição de ter uma mulher dizendo que ela ainda é apenas uma criança, e Iracema que já se considera velha, intensifica o abalo emocional que a personagem passa.

O filme de Bodanzky e Senna, não trata da mulher indígena, especificamente, mas sim dos impactos causados pelas construções

faraônicas do governo da época, e como resulta diretamente nas comunidades que ali viviam às margens da Rodovia Transamazônica. Iracema é a personagem que representa as consequências da modernidade nas comunidades pobres da Amazônia. É a realidade de diversas prostitutas caboclas menores de idade que viviam nas estradas.

A identidade da mulher indígena vista no filme “Iracema - Uma transa amazônica”, é da indígena que não se reconhece como indígena. Ser cabocla é melhor do que ser indígena. A pureza indígena, vista pela miscigenação é contrariada por aqueles que são caboclos, que consideram os indígenas como a parte baixa da sociedade (Júnior, 2015). A exteriorização de Iracema não se dá apenas pela sua crença. Enquanto Tião é a representação do brasileiro que ama seu país, Iracema é a negação de sua descendência, visto que até em suas roupas, a visão do exterior é exaltada, usando um short com o símbolo da Coca-Cola (figura 15) e que vem a ser o cartaz do filme⁶⁷.

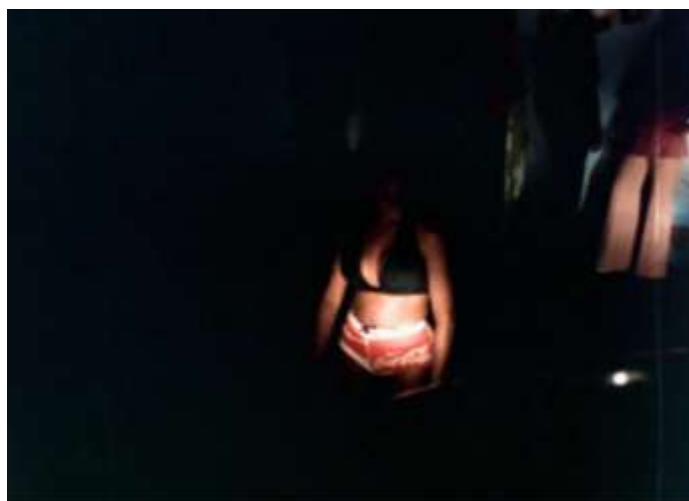


Figura 15. Iracema com o short da Coca-Cola.

Vemos então a indígena que rebaixa sua cultura. Iracema é a representação do Brasil que ao contrário de Tião, não enaltece sua cultura. A escolha de usar a atriz Edna de Cássia para o papel de Iracema, que igual sua personagem, era menor de idade e cabocla, autentica a visão dos diretores na busca pela construção de uma narrativa que torne público a realidade das comunidades ribeirinhas.

Na busca de denunciar as consequências que a Transamazônica trouxe às comunidades próximas, Iracema representa a mulher que igual ao se algoz

⁶⁷ O cartaz pode ser encontrado nos anexos deste trabalho.

de José de Alencar, sofre com a chegada de influências exteriores. O filme de Bodanzky e Senna denuncia os estereótipos femininos, usando Iracema como protagonista para evidenciar os rótulos do universo feminino indígena, abordando uma visão diferente que leva o contexto à mulher cabocla e como a mesma se considera como pessoa. No caso de Iracema, uma mulher que não merece outra vida, fora à prostituição. É uma analogia a América que é penalizada com a urbanização.

5.3 Caramuru - A invenção do Brasil

Dirigido por Guel Arraes⁶⁸, o longa-metragem “Caramuru - A invenção do Brasil” foi lançado em 2001 no Brasil. Com o gênero de comédia, o filme retrata a “descoberta” do Brasil de modo cômico, baseado no poema de Santa Rita Durão⁶⁹, Caramuru⁷⁰ (1781), que retrata a história real de Diogo Álvares Correa e seu naufrágio nas terras da atual Bahia, em 1500, e seu encontro com os tupinambás.

O filme “Caramuru” se passa no ano de 1500, e conta a história do português Diogo Álvares, um jovem pintor talentoso que vive na Europa retratando quadros com tendências baseadas em pintores famosos da época. Um dia chega em seu escaço o traficante de escravos Dom Vasco de Athayde, que insatisfeito com um trabalho de Diogo, vem tirar satisfações sobre uma pintura da Condessa de Sintra, que estava prometida ao Dom. Com uma pintura de uma belíssima mulher, Diogo a desenhou completamente diferente de sua real modelo, conhecida por sua falta de encanto. A pintura faz com que Dom Vasco de Athayde aceite se casar com ela baseando-se apenas no desenho, do qual ao vê-la pessoalmente, se arrepende. Ao ir atrás de Diogo, Dom Vasco o faz queimar suas pinturas, deixando sem nada.

Em busca de um emprego como pintor, ele vai ao encontro de Dom Jayme, o cartografo oficial do Rei de Portugal, que o emprega prontamente. Como parte de seu trabalho, Diogo fica encarregado de fazer ilustrações no

⁶⁸ Guel Arraes é um diretor de cinema pernambucano conhecido por seus filmes com temáticas cômicas. É diretor da Rede Globo, tendo como filmes de maior sucesso “O alto da compadecida”, “Caramuru - A invenção do Brasil” e “Lisbela e o prisioneiro”. A filmografia de Arraes está nos anexos dessa monografia.

⁶⁹ José de Santa Rita Durão foi um religioso, orador e poeta, que ficou conhecido por suas obras indianistas.

⁷⁰ Palavra tupi que significa lampreia.

mapa que servirá na próxima expedição comandada por Pedro Álvares Cabral até o caminho das índias, seguindo o caminho descoberto por Vasco da Gama.

Tentando fugir da presença da Condessa de Sintra, Dom Vasco decide partir para uma expedição marítima que o faça ficar meses no mar, longe de sua futura esposa. Ele se encontra com uma marquesa francesa chamada Isabelle, que anda pela corte atrás de prestígio, a fim de tentar fazer um acordo com ela. Ao ser preterido da expedição às índias e trocado por Pedro Álvares Cabral na liderança da navegação, Dom Vasco pretende pegar uma cópia do mapa da expedição e chegar às índias antes de Cabral, pedindo a ajuda de Isabelle. Prometendo uma fortuna de ouro, eles fecham acordo.

Diogo está responsável pelo mapa da expedição de Cabral, e por isso, Isabelle vai atrás dele, mentindo e mostrando-se interessada em seu trabalho de pintor. Ela o seduz, dizendo que posará para ele completamente nua, mas apenas se for no mapa da expedição de Cabral. Sabendo que é proibido expor o mapa a outras pessoas sem a autorização do Rei, Diogo é relutante, fazendo com que Isabelle desista de posar. Em busca de inspiração para sua arte, Diogo aceita arriscar-se, e furta o mapa, levando Isabelle para posar para ele. Enquanto ele a ilustra no mapa, Dom Jayme recebe uma carta de Isabelle, denunciando o crime de Diogo à Coroa. Dom Jayme vai até sua casa e prende Diogo, enquanto Isabelle pega o mapa e foge.

Sendo encarregado do navio com os degredados⁷¹, Dom Vasco encontra-se com Isabelle, que lhe entrega uma cópia do mapa original, com a rota alongada, para que Dom Vasco entregue a Cabral e aumente sua viagem em dois meses, ficando com Dom Vasco o mapa original com a rota curta, que lhe será entregue apenas no dia de sua partida. Sendo degradado para a próxima expedição à África comandada por Dom Vasco, Diogo é enganado por Isabelle sem saber, que o encontra na prisão, prometendo amor eterno e entregando o mapa verdadeiro, sem saber suas reais intenções. Dom Vasco pega o mapa de Diogo e o manda para o porão do navio.

Na viagem, o navio vai de encontro com uma tempestade e é naufragado. Sobrevive apenas Diogo e Dom Vasco, que em cima de um baú, ficam à deriva remando sem direção até encontrarem terra firme. Dom Vasco

⁷¹ Prisioneiros exilados do país.

tenta matar Diogo que o derruba no mar, indo em direção a terra. Ao acordar na areia, Diogo é surpreendido por Dom Vasco, que ainda vivo tenta matá-lo, sendo impedido pela chegada dos indígenas tupinambás, que perseguem Diogo até a costa. Sendo salvo pela chegada de outros navios, Diogo foge dos indígenas e encontra Paraguaçu, uma indígena tupinambá que fala sua língua.

Os dois passam as tardes juntos e Paraguaçu ensina a cultura da terra nativa, trocando informações e tendo relações sexuais. Diogo é levado por Paraguaçu que descobre ser a filha do chefe da tribo tupinambá, até a aldeia, passando a viver entre os tupinambás. Diogo conhece Moema, irmã de Paraguaçu, e os três passam a ter uma relação íntima, vivendo juntos e desfrutando da rotina tupinambá.

Um dia Diogo descobre que toda a hospitalidade não passa de um ritual antropofágico tupinambá onde ele será devorado. Tentando fugir, Diogo é encurralado pelos índios. Ele encontra uma arma e atira para o alto, matando uma ave. Os índios surpreendidos com a arma de fogo, acreditam que Diogo seja um Deus, chamando-o de Caramuru. Com a expectativa de que Diogo crie mais armas de fogo para levarem à guerra, ele é novamente inserido a tribo.

Com saudade de casa e na tentativa de fazer comércio entre os indígenas e os europeus, Diogo encontra com Dom Vasco em uma das embarcações que chegam a costa e propõe acordo entre eles, no qual Dom Vasco ficaria com o ouro tupinambá. Com a proposta de levar Diogo de volta a sua terra natal, Dom Vasco lhe entrega uma carta de Isabelle, que lhe jura amor eterno. Diogo, relutante, sem saber que foi enganado anteriormente, sente-se duvidoso por sua antiga amada.

Com a chegada de mais barcos europeus, Paraguaçu e Moema vão em busca de aventuras com outros homens, deixando Diogo chateado. Dom Vasco, tentando convencer Diogo de voltar a Europa, conta que o Rei da França quer encontrá-lo e apadrinhar seu casamento com Isabelle, a fim de ter apoio nas relações comerciais entre os indígenas e os franceses. Indeciso sobre ir embora e deixar Paraguaçu e Moema ou voltar e se casar com Isabelle, Diogo decide voltar à França. Ao ir embora, Paraguaçu e Moema vêm Diogo partindo, e pulam no mar, nadando até seu alcance. Paraguaçu consegue subir no navio, mas Moema fica para trás.

Diogo e Paraguaçu atravessam o mar chegando até a França, onde ele a ensina os costumes europeus. Isabelle conhece Paraguaçu, que fica abismada com a atitude selvagem da indígena. Insatisfeita, Isabelle avisa para Dom Vasco que só se casará com Diogo se o Rei lhe pagar mais. Com a intenção de se casar com Isabelle e fortalecer os laços entre a França e os tupinambás, Diogo tenta explicar a Paraguaçu a situação, colocando-a como amante. Paraguaçu não aceita e decide conversar com Isabelle, convencendo através de uma lenda tupinambá que em suas terras há ouro. Isabelle aceita ser a amante, enquanto Paraguaçu é a esposa, em troca do ouro tupinambá. Assim, Paraguaçu e Diogo se casam na França, e Isabelle acredita estar fazendo um bom negócio.

Ao irem embora de volta as terras tupinambás, Isabelle é impedida de ir sendo acusada de traição. Crente de que vai encontrar muito ouro, Dom Vasco explica a Isabelle que não passa de um truque indígena e que foi enganada por Paraguaçu, que a denunciou para o Rei.

Diogo e Paraguaçu voltam as terras tupinambás e reencontram Moema. Vivendo como o Caramuru, Diogo se torna o chefe dos tupinambás, organizando o comércio entre os europeus, e vivendo feliz com Paraguaçu até o fim de seus dias.

5.3.1 Análise técnica

Acostumado com o gênero cômico, com o sucesso de *O Alto da Compadecida*⁷², Guel Arraes concebe um filme de ficção que faz paródia com a descoberta do Brasil, sendo lançado nas comemorações de 500 anos de “descobrimento” do país. Dado a licença de criação do diretor, o longa-metragem tem como ponto principal mostrar a origem dos povos brasileiros, híbridos de europeus com indígenas, a partir de um encontro de um português com as terras tupiniquins, com outra perspectiva histórica. De modo exagerado, Arraes mostra uma visão caricata dos povos indígenas tupinambás, colocando Diogo, o personagem principal, como agente disseminador da cultura europeia e no qual, os comportamentos devem ser seguidos.

⁷² Filme brasileiro dirigido por Guel Arraes baseado na peça teatral de Ariano Suassuna.

Os créditos do filme são introduzidos com a trilha sonora de relâmpagos⁷³ ao fundo, em animação mostram letras escritas à mão, que com o andamento das informações da equipe técnica, vai formando uma carta em segundo plano. De início é constatado o estilo do filme, que com uma música de fundo agitada, junta o som de vozes cantando uma cantiga indígena.

O enredo começa com um narrador em *off*, que insere o espectador na narrativa, colocando em um contexto histórico.

Primeiro de janeiro de 1500. Um jovem português olha para a primeira noite do século XVI. A estrela polar, guia dos navegantes faz um ângulo de 25° com o horizonte. A constelação de Orion está quase afundando no oceano Atlântico. Ele ainda não sabe mas os astros lhe reservaram um destino incomum. Nesse momento a sete mil quilômetros dali, do outro lado do Atlântico, num lugar chamado Pindorama, brilha a constelação do Cruzeiro do Sul que lá se chama Pauí-Pódole. Uma jovem índia vê este outro céu. Ela sabe que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram. O que ela não sabe, é que também vai se tornar uma heroína e virar estrela, lá no céu. Ele se chama Diogo, nome que vem do latim e quer dizer “pessoa educada”. Ela se chama Paraguaçu, que em tupi significa “mar grande”. Ela é uma princesa mas ele vai tomá-la por uma selvagem. Ele será degredado, mas vai se tornar rei do Brasil. A história dos dois juntos vai virar lenda.

(NARRADOR, 00:00:48 a 00:02:06)

Iniciando o filme com um narrador em *off*, que não está presente na trama, as cenas que seguem junto a narração contam a história de Diogo e Paraguaçu, a Terra, e as Constelações de modo educativo, por meio de animações, onde as imagens acompanham a fala do narrador, mostrando o que ele fala. São introduzidos os personagens principais, antes de se conhecerem. A construção narrativa *off* no início da trama, prende o espectador a ver a conjuntura que levou Diogo e Paraguaçu a se encontrarem.

Com diálogos rápidos, o roteiro baseia-se em piadas com referência ao estilo de vida da época. A comicidade é presente ao estilo rápido em que acontece o enredo, construindo um estilo próprio ao filme. A piada é sempre presente, mesmo em momentos trágicos. Por exemplo, quando Diogo é confrontado por Dom Vasco, pelo quadro erroneamente pintado de sua futura esposa por Diogo, cortando a pintura com uma espada, tentando acertar Diogo, até sobrar apenas os olhos (figura 16).

⁷³ Em uma cena do filme, Diogo é intitulado filho do trovão.



Figura 16. Diogo é confrontado por Dom Vasco.

Os planos cinematográficos acompanham as falas dos personagens, que quando estão conversando estáticos, mantêm-se o plano estático, e que ao se movimentarem, move-se com cortes rápidos acompanhando o deslocamento dos personagens. Os planos das cenas são curtos, mantendo o ritmo da narrativa acelerado, seguindo o padrão do filme. A forma fílmica dos planos cinematográficos, criam uma linearidade nas imagens, mantendo uma constância na leitura da imagem da narrativa. Desse modo, quando há um personagem em uma situação incomum, o plano é construído para condizer com a conjuntura do enredo. Quando Diogo está no navio naufragando, tendendo ao cair, a câmera corresponde a sensação do personagem de desequilíbrio, tendendo para o lado (figura 17). Do mesmo modo, quando Diogo está na praia, e ao acordar encontra com Dom Vasco olhando-o, um plano subjetivo é colocado para observar a visão do personagem (figura 18). Outra forma é a utilização dos planos detalhes, que são inseridos para mostrar particularidades, como o mapa de Cabral, ao ponto que é explicado sua rota, ou detalhar a sensualidade do corpo feminino, dando ênfase no apelo sexual (figura 19). Assim, o expectador associa o detalhe à atenção.



Figura 17. Dom Vasco e Diogo desequilibrados, enquanto o navio naufraga.



Figura 18. A visão de Dom Vasco, visto pelos olhos do Diogo.



Figura 19. Plano detalhe no corpo de Isabelle ao ser pintado por Diogo.

A arte se junta a produção cinematográfica, com elementos exacerbados. Baseando-se na época de 1500, é observado figurinos e cenários idealizados no contexto histórico, que soma à narrativa, vestindo os personagens de acordo com sua personalidade. Os protagonistas, Diogo e Paraguaçu, são dicotômicos nas construções de seus cenários e figurinos.

Enquanto a película do núcleo europeu possui vestimentas exageradas e confeccionadas com bastante pano, com cenários construídos para preencher o ambiente, proporcional ao estilo de vida materialista de que quanto mais, melhor. Dom Vasco e Isabelle, por exemplo, são personagens que dizem muito com o figurino. Dom Vasco, homem rígido e bruto, usa vestimentas escuras com armaduras prateadas, exaltando seu lado de lutador, enquanto Isabelle, usa vestidos com várias camadas de pano, perucas e pinta falsa, simbolizando sua busca pela ascendência social (figura 20). O núcleo de Paraguaçu, apresenta vestimentas mais simples e menos elaboradas, que é análogo à vida menos materialista em que os indígenas vivem.



Figura 20. Dom Vasco e Isabelle.

A mulher indígena é representada sem nudez, onde Paraguaçu e Moema, vestem-se cobrindo apenas os seios e virilha, expondo seu corpo e decorando com penas, colares e pinturas corporais (figura 21). Fica explícita a diferença entre o figurino europeu e indígena. Diogo, quando está presente entre os europeus, mantém uma vestimenta mais simples, comparada aos seus conterrâneos, e que é simplificada ao seu contato com os indígenas, representando seu estado de espírito.



Figura 21. Moema, Diogo e Paraguaçu, respectivamente.

A trilha sonora interpretada pelo cantor Lenine⁷⁴ estabelece uma relação com os elementos diegéticos e não diegéticos. A sonoplastia tem um papel fundamental na composição da narrativa, com músicas referentes as situações que os personagens passam. O som é composto por melodias correspondentes a personagens. Por exemplo, toda vez que Diogo se lembra de Isabelle, uma melodia é tocada, para avantajar a sensação saudosa e amorosa que ele tem por ela. A melodia não está ali por acaso, servido como referencial ao personagem feminino. O sentimento abordado pelos personagens é composto com melodias que dão a sensação que o personagem sente. Desse modo, a trilha sonora criada para o filme é constituída por elementos não diegéticos, que dão uma forma fílmica correspondente a situação que se passa o personagem.

Com animações inseridas para aprimorar ao estilo do exagero, são utilizadas ilustrações que dão contexto aos sonhos e visões dos personagens, deixando esclarecido a base imagética e imaginária. Ao conhecer Isabelle, Diogo imagina o quadro que será feito, antes de fazê-lo (figura 22).

⁷⁴ Oswaldo Lenine Macedo Pimentel, cantor brasileiro de MPB.



Figura 22. Isabelle surgindo ao mar em uma concha. Referência a Deusa Vênus.

Por meio de metáforas que envolvem o descobrimento do Brasil, Guel Arraes constrói através de uma narrativa irrestrita, um filme exagerado, cômico, com estereótipos exacerbados. A linearidade temporal é seguida, mantendo uma forma fílmica uniforme. A história é contada com o objetivo de divertir o espectador, usando uma visão cômica, para mostrar um período histórico através de um olhar carnavalizado, com formas fílmicas elaboradas para dar maior contexto a ideia do exagero.

5.3.2 Análise da linguagem

No longa-metragem “Caramuru - A invenção do Brasil”, a mulher indígena é introduzida nos primeiros minutos do filme, durante a narração que conta a história do casal protagonista. Em seguida, é mostrada primeiro a história de Diogo, e como ele posteriormente vem a conhecer Paraguaçu. Assim, vemos toda a saga do herói até o encontro de sua amada. O heroísmo de Diogo é contraditório, trata-se de um homem que faz de tudo para sobreviver, passando por situações inusitadas, desastrosas e com desfechos hilariantes.

As ações que levam Diogo ao encontro de Paraguaçu são fundadas em insucessos na sua vida, desde seu fracasso como pintor, ser enganado por Isabelle, ser degredado, o naufrágio do navio e o encontro com os tupinambás. Todas situações que tiverem por consequência o azar de Diogo, até seu encontro com as terras brasileiras. Aos “00:30:29” de minutos do filme,

Paraguaçu encontra-o deitado na praia, e conversa tranquilamente com ele, abrindo seus olhos (figura 23). O encontro dos dois é seguido pelo seguinte diálogo na cena:

- Oi!
- Olá!
- Vistes?
- Vim.
- Choveu pouco esse ano, não foi?
- Não sei, foi?
- Foi. Tucurumim ta tiririca com teca não tá?
- Não sei, tá?
- É. Sua cara é da cor da sola do meu pé, não é?
- Não sei, é?
- Sabe o que que o papagaio falou para o português?
- Não sei não, o que foi?
- Ai, você não sabe responder nada. Perguntar você sabe não sabe?
- Claro que sei.
- Olha ai, você sabe responder. E perguntar você sabe?
- Claro que sei.
- Olha ai você respondeu de novo. E perguntar você sabe?
- Sim! Já disse que sei.
- Então pare de responder e faça logo uma pergunta.
- Uma pergunta?
- Sim, agora faça outra.
- Outra?
- Sim, agora faça outra.
- Eu?
- Você não tem pergunta mais interessante pra fazer?
- Tenho.
- Então faça logo a maldita dessa pergunta.
- Onde é que eu estou?
- Você? Você está com o pé em cima, como eu posso ver? A agora faça outra.
- Como é que você fala a minha língua?
- Língua?
- Sim, mas agora é sua vez de responder.
- Língua.
- Você fala minha língua. E fala fluentemente.

(00:30:45 a 00:31:50)



Figura 23. Paraguaçu abrindo os olhos de Diogo.

O encontro dos dois se dá de maneira inesperada, em que a representação do universo feminino indígena é vista com o primeiro contato de Paraguaçu com Diogo. É mostrando a indígena exótica e misteriosa, que surge na mata, falando português fluentemente. Ela, inicialmente, já mostra seu interesse, com inocência e curiosidade, conversando com o homem branco. A presença de Diogo não a assusta, e para Diogo, ela é uma linda mulher indígena, e que diferente dos homens indígenas que o afugentaram, ela, para ele é inofensiva. A mulher indígena para Diogo, não é ameaçadora. Os dois conversam sobre a linguagem do país nativo, com Paraguaçu ensinando o vocabulário tupinambá em comparação com a língua portuguesa de Diogo.

A hiperssexualização é a principal representação do feminino indígena de Arraes, com a presença constante da sexualização exaltada das mulheres indígenas. A nudez não é explícita, com as vestimentas femininas cobrindo os seios e virilha das mulheres indígenas. Mas a sexualização é presente na personalidade das personagens, no primeiro encontro de Diogo e Paraguaçu, eles têm relações íntimas. O sexo é visto por Paraguaçu de modo naturalizado, deixando Diogo apaixonado, como se fosse um grande ato. Enaltecendo o gosto sexual das índias, ao seguir para a tribo dos tupinambás, Diogo conhece a irmã de Paraguaçu, Moema. Suas ações mostram a naturalização do corpo nu e poligamia para a cultura indígena. Moema quando é pintada por Diogo, não hesita em tirar a roupa igual ele a ilustrou. Diogo a repreende duramente por considerar a nudez pecado. O diálogo da cena segue:

- Gostas?
- Demais. Vou ficar igual a pintura.
- Não faça isso! O pecado impunha a necessidade de vestirmos.
- E porque você está me pintando sem roupa?
- Ora porque, porque... sendo você uma índia, devo pintá-la nua.
- E não é proibido?
- Não, neste caso não. É um nu artístico. Uma encarnação da beleza. Não é pecado. Arara.
- Amora. Arara é fruta? Arara é bicho passarinho. É verdade que em Portugal ninguém nunca que vê mulher sem canga não?
- Nem o marido. A mulher honesta cobre-se com tantas camadas de tecido que não se revele mais que sua mão e face.
- Para prender, amarra?
- Com cordões, como esse que trago à calça.
- Tira a calça pra eu ver.
- Senhora! É imprudiz e atento contra o sexto mandamento. Mais grave se torna a falta por ser a moça cunhada em primeiro grau
- Besteira. Cunhada não é parente.

- Engano seu. A lei é clara em seu livro cinco e artigo 17: se alguém dormir com a sua cunhada, que seja degredado dez anos para as terras de além mar!
- Aqui você tá, aqui você fica.

(00:35:10 a 00:36:09)

Em seguida, Paraguaçu chega e diz para ele dormir com Moema, e que o contrário, seria um insulto à ela. A monogamia para Diogo é a ação correta de se fazer entre homem e mulher, como diz a religião, levando com estranheza a situação de se envolver com irmãs, acreditando não ser “direito”. A nudez é colocada como pecado a partir dos olhos europeus e Diogo impõe seus costumes a Paraguaçu e Moema, inicialmente. Com o tempo em que passa entre os indígenas, Diogo adere aos costumes tupinambás, tendo uma relação poligâmica com Paraguaçu e Moema, que lhe é agradável até que a circunstância mude. Quando novos barcos europeus chegam as terras tupinambás, Paraguaçu e Moema se prontificam a dar a “hospitalidade tupinambá⁷⁵”, deixando Diogo com ciúmes e impedindo-as de partir ao navio. A sequência da cena salienta a imposição do homem sobre a mulher, do qual elas negam sexo após a imposição de Diogo. Dias sem sexo, Diogo finalmente cede à vontade de Paraguaçu e Moema.

A intencionalidade das investidas de Diogo em mudar os costumes indígenas de Paraguaçu não é aceita por ela. Paraguaçu leva como absurdo os costumes que lhe são mostrados como devidos, aceitando apenas aquilo que lhe agrada. Na sequência da cena em que Paraguaçu alcança o barco de Diogo que parte para a França, no momento em que ela sobe ao barco, ele a repreende por suas roupas e a veste (figura 24). Enquanto viviam na tribo tupinambá, as vestimentas de Paraguaçu nunca foram comentadas. O diálogo entre eles segue:

- Pensava que o mar era grande, mas ele é maior ainda.
- Você vai saber o quanto andei para encontraste.
- E eu vou andar tudo de novo para ficar com você.
- Paraguaçu, penso que serias prudente usares alguma roupa.
- Até parece que tu nunca me viu assim.
- O problema são eles, és a única mulher a bordo.
- A parece que nunca me viram assim.
- Paraguaçu estamos a caminho da Europa, não podes mais andar desse jeito.
- Você não andava do seu jeito na nossa terra?
- Mas o meu jeito é que o jeito certo.

⁷⁵ Referido no filme, como as mulheres indígenas se encontrarem com os europeus, vindo a ter relações sexuais.

- Porque?
- O normal é ter vergonha.
- Desde quando?
- Desde sempre. Desde que nós fomos expulsos do paraíso.
- Nós quem?
- Nós todos. E parece que você também quis fugir de lá. Bem vinda a civilização.

(01:01:31 a 01:00:00)



Figura 24. Diogo veste Paraguaçu.

Paraguaçu ao chegar à Europa é curiosa, ludibriada pelo choque cultural. Sem entender como as coisas funcionam, Diogo a ensina o modo de vida europeu. A representação vista é infantil e primitiva, com a incompreensão do mundo que lhe cercam e Diogo a tratando como se fosse ignorante, ensinando o significado de tudo a sua volta. A imposição da cultura europeia é concebida à Paraguaçu. O imaginário indígena retratado é a da selvagem, que ao chegar na civilização, tem seu nome mudado, sendo batizada como Catarina do Brasil. Seu figurino, ao chegar à Europa, mantém a estética indígena, porém é trajada por exageros, remetente às roupas europeias da época. A visão do selvagem é exaltada na cena em que ao se encontrar pela primeira vez com Isabelle, Paraguaçu a morde (figura 25).



Figura 25. Paraguaçu morde Isabelle ao conhecê-la.

No filme não há o menor sinal do choque violento entre as duas culturas, pelo contrário, a chegada de colonizadores é caracterizada como momento oportuno para que os indígenas “falsos” e “infiéis”, sejam beneficiados. Essa película traz preconceitos sobrepostos em diálogos criativos e taxativos, fazendo do riso um forte instrumento político que acaba por naturalizar e internalizar essas ideias que perpetuam estereótipos referentes aos povos indígenas. (SOUZA, 2013)

A identidade mostrada pelo diretor Guel Arraes torna caricata a representação dos personagens de seu filme. O europeu é ganancioso e interesseiro, pensando apenas em conquistar ouro. O indígena brasileiro é levado com estereótipos e exageros do bom selvagem, sendo ridicularizado como preguiçoso e malandro. As mulheres indígenas são hipersexualizadas e objetificadas como papel de desejo dos homens europeus e vistas como libidinosas pelas mulheres europeias por sua independência sexual. A erotização do corpo feminino é marca registrada da película, que usa de planos detalhes para exaltar o corpo feminino, dando à nudez um contexto proibido. São mulheres indígenas desinibidas e libidinosas, que representam o pecado ao homem branco.

Ao casal protagonista, dicotômicos, a representação é invertida nos papéis, diferente das narrativas hollywoodianas, do homem que salva a mocinha. Ao contrário de Diogo, Paraguaçu é independente e esperta, não sendo enganada por terceiros, sendo ela o agente que os une. O final feliz do casal vem por meio das interferências que Paraguaçu arquiteta, enganando os europeus, que levam Diogo como um palerma. É a mulher que toma postura diante dos acontecimentos, questionando-os e tomando atitudes.

A representatividade indígena é pouco presente, com atores não-indígenas representando personagens indígenas. Para as protagonistas, Camila Pitanga que representa Paraguaçu é uma negra. Debora Secco que interpreta Moema é uma mulher caucasiana. O mesmo se dá aos figurantes indígenas, que através de maquiagem e figurino, força uma caracterização indígena, com pinturas para dar colorização à pele dos atores. O *whitewashing* é atribuído ao filme, onde não há atores indígenas para dar autenticidade e representatividade da obra.

O imaginário feminino indígena retratado no filme “Caramuru” é da posição da mulher indígena como objeto de desejo, mas com a imposição da mulher sobre o homem. Enquanto Diogo possui uma personalidade fraca e ingênua, Paraguaçu é a representação da mulher independente e desinibida, que corre atrás daquilo que deseja, abrindo os olhos de Diogo para o mundo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A falta de representatividade do indígena no cinema e no audiovisual é um problema presente quando se observa os longas-metragens produzidos em mais de 105 anos de cinema no Brasil.⁷⁶ A ausência do indígena no cinema é a questão atuante, e que precisa ser discutida no meio cinematográfico.

O estudo do imaginário do gênero feminino indígena no cinema brasileiro tem a intenção de analisar as construções sociais acerca do indígena no Brasil, considerando a visão formulada por diretores brasileiros. A ausência do tema, principal fator motivador da pesquisa, é clara na produção de filmes brasileiros de ficção que têm temática indígena. Os estudos de gênero das minorias no cinema são compostos por imaginários sociais pré-estabelecidos, como visto no Capítulo 2 desta monografia. Ser feminino é configurado como ser inferior. A presença do protagonismo feminino no cinema é um quadro pouco frequente de mudanças, visto que a narrativa feminina é determinada em sua maioria, para apenas o final feliz encontrando um homem.

Os estudos feministas de raça e etnias são necessários para esclarecer e desmistificar a categorização imposta às mulheres não caucasianas, com o intuito de dar maior aporte e visibilidade à representatividade da nação feminina indígena tão pouco conhecida pelos brasileiros e historiadores contemporâneos.

A temática indígena é pouco retratada no cinema e, quando o é vem realizada por produções que não têm vivência com o cotidiano das nações indígenas, produzindo um olhar superficial sobre a realidade, especialmente das mulheres indígenas. Quando presente, a estereotipação feminina é visível, fazendo-se importante ser estudada e discutida. Produções cinematográficas com temáticas indígenas e realizadas por indígenas precisam ser incentivadas, difundidas e promovidas pra que as nações indígenas e etnias consigam contar sua própria história e cultura.

Com o objetivo de investigar o imaginário feminino indígena, nos filmes “Como era gostoso o meu francês”, “Iracema - Uma transa amazônica” e

⁷⁶ Ao se observar o quadro iconográfico no anexo desta monografia, é possível perceber uma diminuição considerável nos filmes com temática indígena ao passar dos anos. Enquanto nas décadas de 70 e 80 foram produzidos 34 filmes, a partir da década de 90 até o ano atual, foram produzidos apenas 25 filmes.

“Caramuru”, escolhidos para análise da pesquisa, foram encontrados pontos similares e discordantes da representação do universo feminino indígena.

Na análise técnica, a forma fílmica é construída de acordo com a proposta de cada diretor. Em “Como era gostoso o meu francês” é notável uma forma fílmica baseada em elementos de documentário, que se iguala na estética do filme de Bodanzky e Senna. Já “Caramuru”, se diverge da construção do docudrama, tendo seu gênero fílmico voltado à comédia. Nos três filmes analisados, foi encontrada a utilização da narração em *off* para contextualizar a introdução da narrativa. As circunstâncias em que as histórias passam são fundamentais para a compreensão do espectador, colocando o narrador como meio de abordar a historiografia, método utilizado em “Como era gostoso o meu francês” e em “Caramuru - A invenção do Brasil”, e com significado informativo em “Iracema - Uma transa amazônica”.

No filme de Nelson Pereira é feita a opção pela utilização da câmera na mão para criar planos sequenciais que seguem o movimento dos personagens. A elaboração dos planos causa a ideia de que o espectador está acompanhando os movimentos, observando um documentário sobre a vida do francês. A imagem é lenta e a câmera é o olho que examina o cotidiano dos tupinambás. Os planos sequencias são abertos, ferramenta usada para mostrar o conteúdo do ambiente dando maior destaque para as falas, parando a câmera e escutando o que o personagem tem a dizer.

Em “Iracema - Uma transa amazônica”, a estética documental continua sendo abordada, com planos abertos que mostram o ambiente em volta da personagem Iracema. Diferente de “Como era gostoso o meu francês”, o filme traz um conteúdo de denúncia, e assim, os planos são construídos como se fossem gravados sem roteiro, dando veracidade às imagens. A movimentação da câmera na mão causa uma interpretação demorada, sem pressa, que segue o ritmo da narrativa, agindo para observar a reação dos personagens, dando maior dramaticidade ao filme.

O filme de Guel Arraes difere-se dos outros dois filmes analisados, sendo composto como uma ficção cômica. Os planos cinematográficos são curtos, contendo vários planos em uma cena. Assim, os cortes são breves nas sequências da narrativa, dando um ritmo ágil para a construção fílmica. O ritmo acelerado é acompanhando pela câmera que segue a movimentação dos

personagens e o caráter de comicidade da obra. Diogo é um homem desajeitado e caricato, condizendo com toda a proposta do filme. Assim, os planos acompanham a conjuntura exagerada da narrativa, com comicidades somadas à montagem, mostrando planos construídos junto com a situação em que os personagens se encontram.

Com uma abordagem histórica, os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Guel Arraes, trazem uma narrativa que se passa nos tempos da descoberta do Brasil, enquanto o filme de Bodanzky e Senna é sobre um contexto moderno do indígena brasileiro afetado pelo modelo de desenvolvimento. Ainda assim, tratando-se de épocas próximas, em “Como era gostoso o meu francês” e em “Caramuru”, a direção de arte observada nas obras são bastante dicotômicas.

No filme de Nelson Pereira, o figurino busca dar verossimilhança nas construções dos personagens, com nudez masculina e feminina explícita, sem exageros na pintura corporal e nos detalhes do cabelo. O figurino é simples, apenas com a pintura corporal e detalhes de colares pelo corpo. Em “Caramuru”, pelo contrário, o exagero é o principal agente na construção da direção de arte do filme. Tanto no núcleo europeu, quanto no indígena, o figurino é excessivo, com uma paleta de cores diversificada em tons quentes para os indígenas, e tons frios para os europeus. A utilização exagerada de camadas de panos, perucas e maquiagens no núcleo europeu, é construída em volta de um cenário preenchido com uma arquitetura avantajada para mostrar a personalidade materialista europeia. Para o núcleo indígena, a construção da arte é baseada em penas, pinturas corporais, colares e roupas cobrindo as partes íntimas, que seguem um cenário simples, preenchido com objetos indígenas espalhados pelo ambiente que retratam o estilo de vida dos selvagens.

Em “Iracema” a direção de arte é voltada para a pouca intervenção no espaço, com o objetivo de dar maior veracidade, seguindo a proposta da obra. Desse modo, a modernização da cabocla Iracema é retratada no figurino com uma paleta de cores baseada em tons claros, as roupas condizem com época gravada do filme, nos anos 70. O figurino de Iracema muda de acordo com a mudança de vida que a personagem sofre na trama.

A trilha sonora nos filmes é distinta. Seguindo a estética documentarista, no filme de Nelson Pereira, a sonoplastia é composta apenas por sons ambientes, que servem para dar maior autenticidade na construção da narrativa. No filme de Bodanzky e Senna, a inserção de trilha sonora é composta quase que inteiramente por sons ambientes, sendo acrescentadas músicas de fundo que, várias vezes, são do próprio meio, como rádios, cantores ao vivo e músicas de boates. A aparição de músicas de fundo também é presente nas cenas de transição das viagens, denunciando a paisagem em volta que a protagonista vive. No filme de Guel Arraes, a trilha sonora é feita pelo cantor Lenine, sendo fundamental na construção da narrativa e dando um ar mais atual⁷⁷ a narrativa. Utilizada para associação de personagens, a sonoplastia é imposta no filme, acrescentando ritmo à narrativa, com músicas referentes à situação que os personagens passam.

Na análise da linguagem foram determinados que seriam investigadas as características da 1) representação, 2) posta em cena e 3) identidade, inserida nos filmes referentes ao imaginário feminino indígena proposto pelos diretores. A partir dessas categorias, foi possível identificar nos filmes o imaginário construído do universo feminino indígena, com semelhanças e diferenças dos aspectos relacionados.

Nas obras cinematográficas foi constatado a presença da inocência, sexualidade e a fragilidade na representação do universo feminino indígena. Apresentadas de formas distintas, as narrativas abordam conteúdos de acordo com o referencial das protagonistas.

Em “Como era gostoso o meu francês”, a inocência é abordada como inofensiva, na qual as mulheres são colocadas como coadjuvantes, enquanto os homens tomam as decisões principais da tribo. Com um olhar contemporâneo, a obra de Bodanzky e Senna aborda a inocência da idade com a protagonista Iracema, mostrando as consequências da vivência na estrada, quando se está sozinha, e tornando-se um objeto para os homens na estrada. Em “Caramuru” a inocência feminina indígena é abordada por meio da curiosidade e ignorância cultural europeia, em que as protagonistas são apresentadas após a chegada de Diogo. A representação da inocência nas

⁷⁷ No sentido de colocar um cantor conhecido do país, para ter maior aceitação e identificação popular.

obras cinematográficas soma-se ao imaginário construído do universo feminino, com pontos de visão de ser inofensiva, virginal e selvagem.

A representação da sexualidade é um fator relevante para os filmes analisados. A sexualidade no filme de Nelson Pereira é expressa como algo natural. A nudez não é erotizada, vista para ambos os sexos sem diferenciação e explícita, com a libido feminina sendo contrastada. No filme “Iracema” a sexualidade é explorada por meio da prostituição da protagonista, sendo uma denúncia ao estilo de vida que marcou o modelo de desenvolvimento da inacabada construção da Rodovia Transamazônica e das diversas meninas que tiveram que seguir o caminho de Iracema. A nudez é pouco mostrada, servindo como agente de impacto e desconforto ao ver uma adolescente se expondo. Em “Caramuru” a sexualidade feminina é erotizada e exaltada. A nudez não é excessiva, por ser considerado pecaminoso, mas é presente apenas a do corpo feminino, sendo exageradamente erotizada pelo olhar masculino. As mulheres indígenas são retratadas com exorbitância de desejos sexuais, libidinosas, caindo nos estereótipos comuns do imaginário coletivo indígena. Assim, fica iminente o caráter sexual como fator marcante das protagonistas.

A fragilidade, outro aspecto representado nas obras, mostra a compostura física e a presença do emotivo sobre o racional. No filme “Como era gostoso o meu francês” vemos significativamente a diferença entre os homens e mulheres da tribo indígena. Enquanto os homens mantêm uma compostura séria e rígida, vão às guerras e caçam, as mulheres são frágeis, choram pela perda de seus entes queridos e evitando conflitos físicos. Na obra de Bodanzky e Senna, Iracema é uma menina jovem, que abandona sua família sem olhar para trás, sofrendo sozinha. É apresentado ao público no filme sua crença de merecer essa vida de prostituição, não tendo outra escapatória. Apesar de suas dificuldades, é observado em apenas uma cena, seu choro, quando ela é garçonete de estrada e tem que servir dois indígenas, mostrando o conflito entre caboclos e indígenas. É mostrada sua fragilidade física durante toda a narrativa, do qual ela apanha durante o filme, seja de Tião ou de outras mulheres. No filme de Guel Arraes, as índias Moema e Paraguaçu deixam aflorar seu lado emocional ao fazerem tudo por amor à

Diogo, sendo capazes de pularem ao mar atrás dele, correndo o risco de morrerem afogadas.

A posta em cena foi variante na representação dos tópicos relacionados. Os meios que agregaram valor contextual às obras, na representação da inocência, sexualidade e fragilidade nos filmes foram: cabelos longos, figurino, maquiagem, pinturas corporais, diferenciação de trabalhos, choro e fragilidade física. As postas em cena serviram na agregação dos valores impostos às mulheres indígenas nos filmes, sendo observada a presença de significativos considerados femininos do imaginário coletivo.

As identidades nos filmes analisados mostram o imaginário construído do universo feminino indígena baseado em estereótipos comuns às mulheres. Fica exposto a identidade da mulher indígena inofensiva, libidinosa, objetificada, exótica e frágil. É a boa selvagem, que representa o desejo sexual masculino. No filme de Nelson Pereira a mulher indígena é retratada com um ponto de vista patriarcal, onde são as esposas que cuidam dos trabalhos domésticos, das crianças e da comida, servindo ao seu marido. Em “Iracema - Uma transa amazônica”, a mulher indígena é relatada, primeiramente, como uma cabocla, que não se vê como indígena, revelando um apagamento étnico. Em segundo, como objeto sexual do homem por meio do ponto de vista de denúncia, evidenciando estereótipos comuns às mulheres indígenas, no qual mesmo em um período contemporâneo a indígena recorre à prostituição, retornando ao imaginário da selvagem sexual. No filme de Guel Arraes a mulher indígena é caricata com estereótipos, sendo a boa selvagem libidinosa.

As protagonistas mantêm-se no imaginário social indígena observado no Capítulo 3 desta monografia. Seboipepe tem o papel da mulher indígena cuidadora dos afazeres domésticos, servindo seu marido. Iracema, torna-se uma prostituta ao sair do conforto de seu lar e vindo para a cidade grande. Paraguaçu e Moema são as indígenas com desejos sexuais insaciáveis. Todas encontram um homem que tem influência crucial em sua vida, com finais distintos aos casais. Um rito antropofágico e a morte do francês em “Como era gostoso o meu francês”, o abandono de Tião em “Iracema - Uma transa amazônica” e o final feliz do casal em “Caramuru - A invenção do Brasil”.

Ao analisar os filmes abordados, conclui-se que o imaginário feminino indígena é então, reforçado em estereótipos do universo comum às

protagonistas mulheres nos filmes “Como era gostoso meu francês” e “Caramuru - A invenção do Brasil”, tendo “Iracema - Uma transa amazônica”, divergindo-se ao apresentar um conteúdo denunciador dos estereótipos indígenas femininos. A representação feminina é conjunta, sendo as mulheres indígenas reforçadas pelo apelo sexual imagético da selvagem exótica.

Ao mesmo tempo em que o cinema, como uma tecnologia social, tem papel fundamental na construção de imaginários estereotipados, pode-se utilizá-lo como ferramenta de resistência para desconstruir os pensamentos pré-definidos acerca do imaginário indígena. A fabricação de um novo imaginário pode ser reelaborada a partir de um novo olhar, onde a representatividade indígena seja vista nas telas, e por trás das câmeras. Assim, ainda há muito a se mudar no imaginário coletivo sobre os povos indígenas, e especificamente, sobre as indígenas femininas, começando com a problematização dos estudos enfocados na cultura indígena e a visibilidade e representatividade nas indústrias cinematográficas, fazendo ouvir as vozes daqueles que não conseguem ter recursos e oportunidades no meio. Desse modo, os estudos feministas são fundamentais para a desconstrução do imaginário coletivo acerca do universo feminino, não sendo exclusivo à raça gênero, etnia ou classe, mas sim uma intersecção entre esses pontos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Ed. Abril cultural: Brasiliense, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERARDO, Rosa. **A mulher indígena brasileira nas produções cinematográficas da década de 70**. In: MONTORO, Tânia; CALDAS, R.(org.) De Olho na imagem. Brasília: Ed. Astrojildo Pereira/ Abaré, 2006.

BORDWELL, David Bordwell; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.

CALDWELL, Kia Lilly. **Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil**. Revistas Estudos Feministas, vol. 8, n. 2, 2000.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta**. Pará. Universidade da Amazônia. NEAD - Núcleo de educação a distância. 1500. Disponível em: < <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>>. Acessado em: 10/10/2016.

CLAVURIER, Vincent. **Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó**. Revista Estudos de Psicanálise. Minas Gerais, n. 39, p. 125–136, 2013.

ESPIG, Márcia Janete. **O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela história**. Revista Textura, v. 5, n. 9, p. 49-56, 2003.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; HEILBORN, Maria Luiza. **Antropologia e feminismo**. In Perspectivas Antropológicas da Mulher, n. 1. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FUENZALIDA, Valério. **O docudrama televisivo**. Matrizes, ano 2, n. 1, 2008.

GAMBINI, Roberto. **Espelho índio: a formação da alma brasileira**. São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000.

GOMES, Mércio Pereira. **Os índios e o Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1988.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. In: Conexão – Comunicação e Cultura. Caxias do Sul: UCS, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

_____. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016. Disponível em: <
http://www.editorapontocom.com.br/livro/43/giselle-gubernikoff_43_56d98e2b075c7.pdf>. Acessado em: 28/09/2016.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real**. Revista ECompós, n. 6, 2006.

HAYS, Hoffman Reynolds. **O sexo perigoso: o mito da maldade feminina**. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular S.A, 1968.

JÚNIOR, Luis Alberto Gottwald. **Representações de Iracema Na Literatura e no Cinema: Diálogos do corpo feminino indígena**. VII Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções. São Paulo: USP, 2014.

_____. **Representações da mulher cabocla na TV e no cinema nacional da década de 1970.** Escritas: Revista do Curso de História de Araguaína, [S.l.], v. 7, n. 1, p. 128-148, out, 2015. Disponível em: <<https://sistemas2.uft.edu.br:8004/index.php/escritas/article/view/1636>>.

Acessado em: 11/10/ 2016.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera.** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1995.

LASMAR, Cristiane. **Mulheres indígenas: representações.** Revista Estudos Feministas, v. 7, n.1 e 2, p. 143-156, 1999.

LAURETIS, Teresa de. **Através do espelho: mulher, cinema e linguagem.** Revista de Estudos Feministas, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 96- 122, 1993.

_____. **A tecnologia do gênero.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, história e educação: construção e desconstrução.** Educação e Realidade. Vol.20 (2), jul/dez. 1995.

MONTORO, Tânia. **A construção do imaginário feminino no cinema espanhol.** In: MONTORO, Tânia; CALDAS, R.(org.) De Olho na imagem. Brasília: Ed. Astrojildo Pereira/ Abaré, 2006.

_____. **Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País.** Revista Lumina, n. 2, v. 3, p. 01-18, dezembro, 2009.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo.** In: XAVIER, Ismail (Org.) A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, p. 437 – 453, 1983.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política.** Psicologia em estudo, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006.

NEVES, Kelly Cristina da Silva; KAUSS, Vera. **Reflexões sobre as representações da mulher indígena na sociedade brasileira.** In: E-scrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v. 2, n. 5, 2011.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – Conceitos e Metodologia(s).** Trabalho apresentado no VI Congresso SOPCOM. Lisboa, 2009. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acessado em: 10/10/2016.

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara.** São Paulo: Global, 2004.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história.** Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro.** Revista Famecos. Porto Alegre, n. 34, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SERBENA, Carlos Augusto. **Imaginário, ideologia e representação social.** In: Caderno de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. Florianópolis, n. 52, 2003.

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O índio no cinema brasileiro e o espelho recente.** Campinas, SP: [s.n.], 2002.

_____. **Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro.** Revista Espaço Ameríndio, v. 1, n. 1, 2007.

SOUZA, Mabel Freitas Araújo de. **O personagem indígena: relação entre cinema ficcional e historiografia brasileira (1995 – 2005).** Anais eletrônicos. VI Encontro Estadual de História. ANPUH/BA. 2013. Disponível em: <<http://anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/Mabel-Freitas.pdf>>. Acessado em 12/10/2016.

_____. **História, Cinema e representações sobre indígenas: uma análise de Caramuru, A invenção do Brasil(1995-2005).** Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-graduação. 2016. Disponível em: <<http://www2.uefs.br/pgh/docs/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Disserta%C3%A7%C3%A3oMabelFreitas.pdf>>. Acessado em: 28/11/2016.

SWAIN, Tânia Navarro. **Você disse imaginário?** In: Tania Navarro Swain. (Org.). História no Plural. Brasília: EDUNB- Universidade de Brasília. 1994. Disponível em: <<http://www.tanianavarroswain.com.br>>. Acessado em 28/09/2016.

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL

CARAMURU - A INVENÇÃO DO BRASIL. Ficção. Direção de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2001. DVD (88 min), cor., son., 35mm, Dolby Digital.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Condor Filmes, 1971. VHS (84 min), cor., son., 35mm.

HANS STADEN. Ficção. Direção e produção de Luis Alberto Pereira. Brasil: 1999. VHS (92 min), cor., son., 35mm.

IRACEMA - UMA TRANSA AMAZÔNICA. Ficção. Direção de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil: Stop Film, 1974. VHS (91 min), cor., son., 35mm.

IRACEMA, A VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL. Ficção. Direção de Carlos Coimbra. Brasil: CSC - Produções Cinematográficas, 1979. VHS (98 min), cor., son.

O AUTO DA COMPADECIDA. Ficção. Direção de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 1999. DVD (105 min) cor., son., 35 mm.

UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA. Animação/ficção. Direção de Luiz Bolognesi. Brasil: Buriti Filmes, Gullane Filmes, 2013. DVD (98 min), cor., son., digital.

ANEXOS

Anexo 1: Quadro dos filmes longas-metragens de ficção com temática indígena ao longo de 105 anos da história do cinema brasileiro.⁷⁸

	Ano	Filme	Direção
1	1911	O guarani	Salvatore Lazzaro
2	1915	O caçador de esmeraldas	Marc Ferrez
3	1916	O guarani	Vittorio Capellaro
4	1919	Iracema	Vittorio Capellaro
5	1919	Ubirajara	Luiz de Barros
6	1920	O guarani	João de Deus
7	1926	O guarani	Vittorio Capellaro
8	1930	Amor de Apache	Luiz de Barros
9	1931	Iracema	Jorge S. Konchin
10	1931	Anchieta entre o amor e a religião	Arturo Carrari
11	1932	Fera da mata	Waldemar P. Zornig
12	1933	O caçador de diamantes	Vittorio Capellaro
13	1937	O descobrimento do Brasil	Humberto Mauro
14	1938	Aruanã	Líbero Luxardo
15	1940	Os bandeirantes	Humberto Mauro
16	1941	Sedução do garimpo	Luiz de Barros
17	1948	Terra violenta	Edmond Bernoudy
18	1949	Iracema	Vittorio Cardinale e Gino Talamo
19	1950	O Guarani	Riccardo Freda
20	1952	Sinfonia amazônica	Anélio Latini Filho
21	1956	Fernão Dias	Alfredo Roberto Alves
22	1957	Casei-me com um xavante	Alfredo Palácios
23	1957	Além do rio das mortes	Duílio Mastroianni
24	1957	Curucu, o terror do Amazonas	Curt Siodmak
25	1958	Escravos do amor das amazonas	Curt Siodmak
26	1959	O segredo da serra dourada	Pino Belli
27	1959	Na garganta do diabo	Walter Hugo Khouri
28	1960	O segredo de Diacuí	William Gerick
29	1965	Os selvagens	Francisco Eichorn
30	1966	Amor na selva	Konstantin Tkaczenko
31	1966	Lana, rainha das amazonas	Cyll Farney e Gezavon Cziffra
32	1969	Brasil ano 2000	Walter Lima
33	1969	Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade
34	1969	Tarzan e o grande rio	Robert Day
35	1970	Orgia ou o homem que deu cria	João Silvério Trevisan

⁷⁸ Filmografia levantada a partir de minha autoria e dos trabalhos de Silva (2002) e Souza (2016).

36	1971	Como era gostoso o meu francês	Nelson Pereira dos Santos
37	1971	Pindorama	Arnaldo Jabor
38	1971	As confissões do frei abóbora	Braz Chediak
39	1972	Ana terra	Durval Garcia
40	1973	Caingangue, a pontaria do diabo	Carlos Hugo Christensen
41	1974	Uirá, um índio em busca de Deus	Gustavo Dahl
42	1974	Iracema, uma transa amazônica	Jorge Bodansky e Orlando Senna
43	1975	A lenda de Ubirajara	André Luiz de Oliveira
44	1976	Aruã, nas terras dos homens maus	Expedito Gonçalves Teixeira
45	1977	Ajuricaba, o rebelde da Amazônia	Oswaldo Caldeira
46	1977	O monstro caraíba	Júlio Bressane
47	1978	Curumim	Plácido Campos Júnior
48	1978	Anchieta, José do Brasil	Paulo César Saraceni
49	1978	As aventuras de Robinson Crusoe	Mozael Silveira
50	1978	Batalha de Guararapes	Paulo Thiago
51	1979	O Guarani	Fauzi Mansur
52	1979	Caramuru	Francisco Ramalho Jr
53	1979	O caçador de esmeraldas	Oswaldo Oliveira
54	1979	Iracema, a virgem dos lábios de mel	Carlos Coimbra
55	1979	No tempo dos trogloditas	Edward Freund
56	1980	O inseto do amor	Fauzi Mansur
57	1980	A Idade da Terra	Glauber Rocha
58	1982	A caminho das índias	Augusto Sevá e Isa Castro
59	1982	Índia, a filha do sol	Fábio Barreto
60	1983	Mulher natureza	Dorival Coutinho
61	1984	Os navarros	Afonso Brazza
62	1984	Diacuí, a viagem de volta	Ivan Kudma
63	1984	Exu-piá coração de Macunaíma	Paulo Veríssimo
64	1985	Avaeté, semente da vingança	Zelito Vianna
65	1986	Perdidos no vale dos dinossauros	Michele Máximo Tarantini
66	1986	Yawar Mayu - Sangue andino	Araken Vaz Galvão
67	1987	Navarros em trevas em terras	Afonso Brazza
68	1988	Heróis trapalhões, uma aventura na selva	José Alvarenga Júnior
69	1989	Kuarup	Ruy Guerra
70	1990	Os sermões	Júlio Bressane
71	1991	Brincando nos campos do senhor	Hector Babenco
72	1993	Capitalismo selvagem	André Klotzel

73	1995	Yndio do Brasil	Sylvio Back
74	1996	O guarani	Norma Bengel
75	1997	O cineasta da selva	Aurélio Michiles
76	1997	No coração dos deuses	Geraldo Rocha Moraes
77	1998	Lendas amazônicas	Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho
78	1998	Policarpo Quaresma, herói do Brasil	Paulo Thiago
79	1999	Mário	Hermano Penna
80	1999	Hans Staden	Luiz Alberto Pereira
81	1999	Tainá no país das amazonas	Tânia Lamarca e Sérgio Bloch
82	2000	Brava Gente Brasileira	Lúcia Murat
83	2000	Cronicamente Inviável	Sérgio Bianchi
84	2000	Palavra e utopia	Manoel de Oliveira
85	2001	Caramuru a Invenção do Brasil	Guel Arraes
86	2001	Quinhentas almas	Joel Pizzini
87	2002	Desmundo	Alain Fresnot
88	2004	Concerto Campestre	Henrique de Freitas Lima
89	2004	Tainá 2 - A Aventura Continua	Mauro Lima
90	2005	Diário de um Novo Mundo	Paulo Nascimento
91	2008	Terra vermelha	Marcos Bechis
92	2012	Xingu	Cao Hamburger
93	2012	Uma história de amor e fúria	Luiz Bolognesi
94	2013	Tainá - A origem	Rosane Svartman
95	2014	Brasil vermelho	Sylvain Archambault

Anexo 2: Cartaz de Caramuru - A invenção do Brasil



Ficha técnica

Gênero: Comédia

Duração: 88 min

Ano: 2001

País: Brasil

Direção: Guel Arraes

Roteiro: Guel Arraes e Jorge Furtado

Produção: Eduardo Figueira e Daniel Filho

Direção de Fotografia: Félix Monti

Direção de Arte: Lia Renha

Trilha Sonora: Lenine

Edição: Paulo Henrique Farias

Elenco:

Selton Mello

Camila Pitanga

Deborah Secco

Tonico Pereira

Débora Bloch

Luís Melo

Pedro Paulo Rangel

Diogo Vilela Diogo Vilela

Marco Nanini

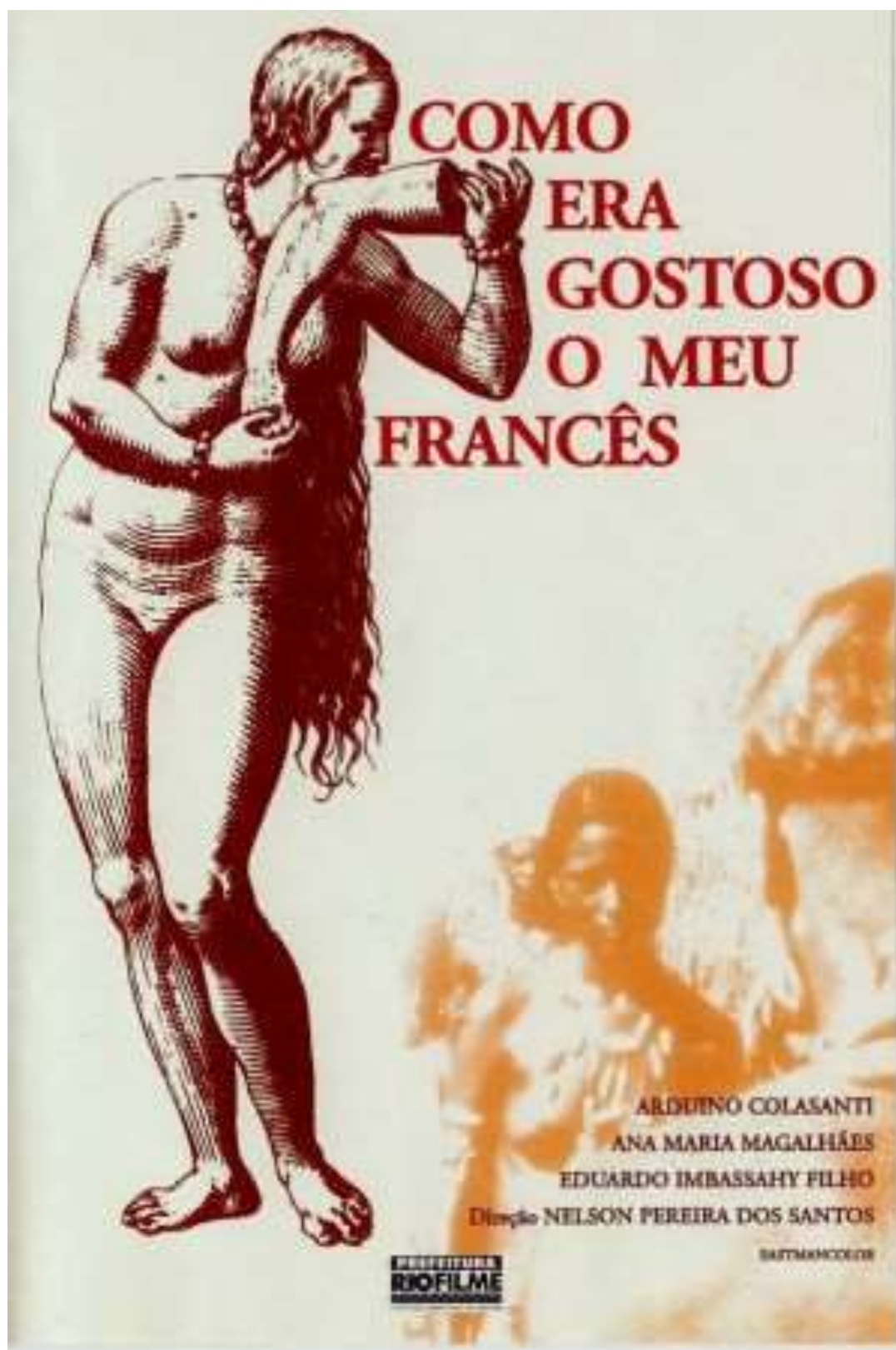
⁷⁹ Fonte: Site IMDB < http://www.imdb.com/title/tt0298786/?ref_=ttfc_fc_tt >

Anexo 4: Filmografia de Guel Arraes como diretor de longa-metragem⁸⁰

	Ano	Filme
1	2000	O auto da compadecida
2	2001	Caramuru - A invenção do Brasil
3	2003	Lisbela e o Prisioneiro
4	2008	Romance
5	2010	O bem amado

⁸⁰ Fonte: Site Filme B < <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor/guel-arraes> >

Anexo 5: Cartaz de Como era gostoso meu francês



Ficha técnica

Gênero: Aventura

Duração: 84 min

Ano: 1971

País: Brasil

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos

Produção: Luiz Carlos Barreto, K.M. Eckstein, Nelson Pereira dos Santos, César Thedim

Direção de Fotografia: Dib Lufti

Figurino: Mara Chaves e María Chaves

Maquiagem: Ren Boechat, Ana Correia da Silva, Hélio Fernando, Nilde Maria Goebel, Janira Santiago e José Soares

Cenografia: Régis Monteiro

Trilha Sonora: Guilherme Magalhães Vaz e Zé Rodrix

Edição: Carlos Alberto Camuyrano

Elenco:

Arduíno Colassanti

Ana Maria Magalhães

Eduardo Imbassahy Filho

Manfredo Colassanti

José Kléber

Gabriel Archanjo

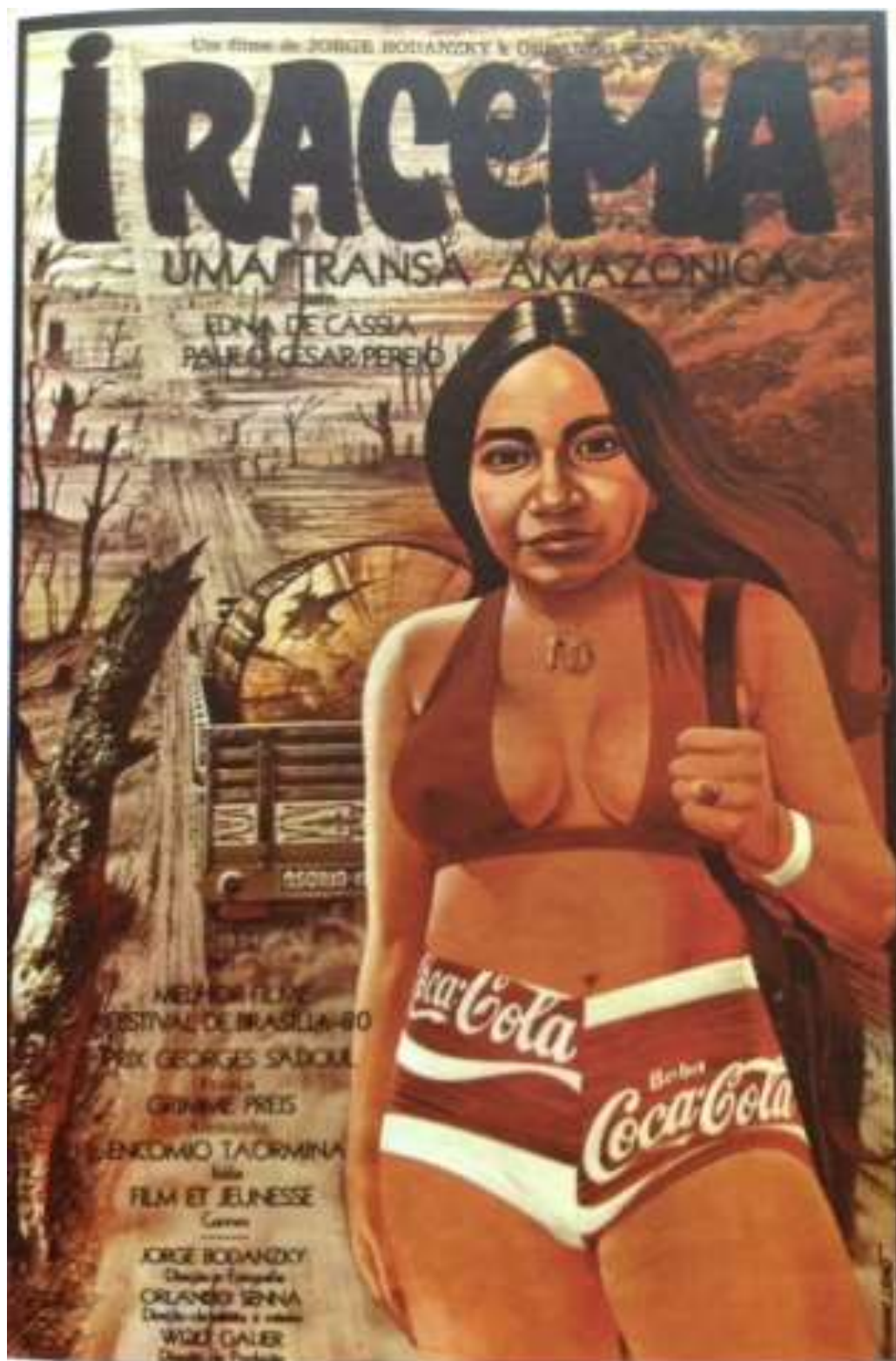
⁸¹ Fonte: Site IMDB < http://www.imdb.com/title/tt0066936/?ref_=ttspec_spec_tt >

Anexo 7: Filmografia de Nelson Pereira dos Santos como diretor de longa-metragem⁸²

	Ano	Filme
1	1955	Rio 40 Graus
2	1957	Rio zona norte
3	1961	Mandacaru vermelho
4	1963	Vidas Secas
5	1963	Boca de ouro
6	1967	El justicero
7	1968	Fome de amor
8	1970	Azyllo muito louco
9	1971	Como era gostoso o meu francês
10	1972	Quem é beta?
11	1974	O amuleto de ogum
12	1977	Tenda dos milagres
13	1980	Na estrada da vida
14	1984	Memórias do cárcere
15	1986	Jubiabá
16	1993	A terceira margem do rio
17	1995	Cinema de lágrimas
18	2003	Raízes do Brasil
19	2006	Brasília 18%
20	2012	A música segundo Tom Jobim
21	2013	A luz do Tom

⁸² Fonte: Site Filme B < <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-produtor-roteirista/nelson-pereira-dos-santos> >

Anexo 8: Cartaz de Iracema - Uma transa amazônica



Ficha técnica

Gênero: Drama

Duração: 91 min

Ano: 1974

País: Brasil

Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna

Roteiro: Jorge Bodanzky, Hermann Penna e Orlando Senna

Produção: Malu Alencar, Wolf Gauer, Orlando Senna e Achim Tappen

Direção de Fotografia: Jorge Bodanzky

Direção de Arte: Orlando Senna

Trilha Sonora: Jorge Bodanzky e Achim Tappen

Edição: Jorge Bodanzky e Eva Grundman

Elenco:

Paulo César Peréio

Edna de Cássia

Lúcio Dos Santos

Elma Martins

Fernando Neves

Wilmar Nunes

Sidney Piñon

Rose Rodrigues

Conceição Senna

⁸³ Fonte: Site IMDB < http://www.imdb.com/title/tt0126968/?ref=ttspec_spec_tt >

Anexo 10: Filmografia de Jorge Bodanzky como diretor de longa-metragem⁸⁴

	Ano	Filme
1	1974	Iracema - Uma transa amazônica
2	1976	Gitirana
3	1978	Jakobine
4	1980	Jari
5	1982	O terceiro milênio
6	1986	Igreja dos oprimidos
7	2010	Pandemonium
8	2010	No meio do rio, entre as árvores

⁸⁴ Fonte: Site Filme B < <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-diretor-de-fotografia-documentarista-roteirista/jorge-bodanzky> >

Anexo 11: Filmografia de Orlando Senna como diretor de longa-metragem⁸⁵

	Ano	Filme
1	1969	A construção da morte
2	1974	Iracema - Uma transa amazônica
3	1976	Gitirana
4	1977	Diamante bruto
5	1988	Brascuba

⁸⁵ Fonte: Site Filme B < <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-roteirista/orlando-senna> >